

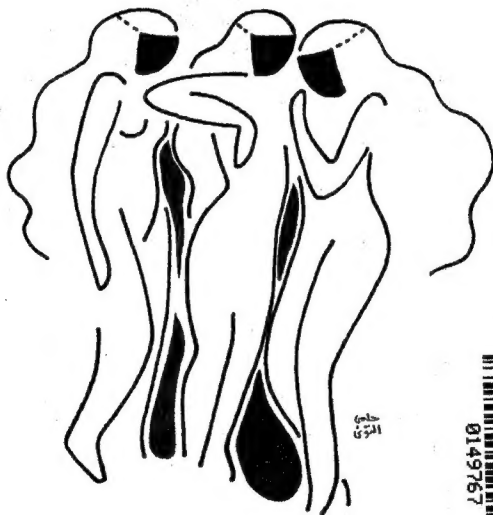


مسرح

م

علم المسرحية

الارديس نيكول



Bibliotheca Alexandrina

0149767

ترجمة: دريني خشبة

علم السرحية

حقوق الطبع محفوظة

دار سعاد الصباح

ص . ب . : ٢٧٢٨٠

الصفاء ١٣١٢٣ - الكويت

ص . ب . ١٣٠ المقطم - القاهرة

فاكس : ٥٠٦١٠٣٠

٣٥ ش محي الدين أبو العز

ت ٣٤٩١٧٧٩ - ٣٤٩١٧٢٧

رقم الايداع ٩٢ / ٧٢١٥

I.S.B.N

977 - 5344 - 04 - 2

الطبعة الثانية

١٩٩٢

الاشراف الفنى : حلمى التونى

علم المسرحية

الارديس نيكول

ترجمة:  درسيختبة

دار سعد الصباح

هذا الكتاب هو ترجمة ل :

The Theory of Drama **By** **Allardyce Nicoll**

مؤلف هذا الكتاب

- ولد الأرديس نيكول سنة ١٨٩٤ ولا يزال يتمتع بحياة خصبة مشرفة
- في طليعة العارفين بتاريخ المسرح والأدب المسرحي
- كان صاحب كرسي الأدب الإنجليزي واللغة الإنجليزية في كل من جامعتي لندن وبرمنجهام على التوالي
- وتولى كرسي المسرحية فترة طويلة في جامعة ييل - شيكاغو
- أكبر من جمع مواد مسرحية وكتب عن المسرح في العصر الحديث
- له كتب عن كل من الآفنة؛ والمسرحية الإيمائية؛ والمسرحية الأخلاقية؛ والآفنة في عصر متغيرات؛ والمسرح في عصر النهضة
- من أهم كتبه : السينما والمسرح؛ المسرحية البريطانية؛ المسرح الإنجليزي؛ قراءات من المسرحيات البريطانية، مسرحيات العالم (وترجم الآن)
- من أهم كتبه : المسرحية في القرن التاسع عشر (مجلدان) وثمانى مجلدات أخرى جمع فيها المسرحيات الإنجليزية من عهد عودة الملكية حتى اليوم
- أهم كتبه كلها وأكثرها تركيزاً هو هذا الكتاب الذي هو عمدة أساتذة مادة المسرحية في معظم الجامعات، كما أنه عمدة النقاد المسرحيين
- والمؤلف متفرغ الآن لشيكبير، وتحت رئاسته تتقام سنوياً احتفالات مسرح ستراتفورد - أون - آفون مسقط رأس الشاعر الخالد

فهرست الكتاب

الباينلاقول

الفصل الثالث

التقاليد والاصطلاحات المسرحية

٥٠ الوحدات الثلاث

٦٥ وحدة الموضوع

٧٨ وحدة الطابع

٨١ مشكلة التواعد في فن المسرحية

الفصل الرابع

كيف نحكم على المسرحية

٨٥ الصعوبات التي تكتنف علم

المسرحية

٨٥ نصيحة لتقاد المسرحية

٨٩ المسرح والمسرحية

٩٧ مشكلة المنزى الأخلاقى

١٠١ صياغة المسرحية

الفصل الخامس

صورة المسرحية

١٢٢ المأساة والمهابة

١٢٣ الصراع

١٤٤ الشئول أو الروح العالمى

الفصل الأول

علم المسرحية

١ عجلة تاريخية

٢ آرسطو والمسرحية اليونانية

٨ هوراسن والمسرحية الرومانية

١٠ النقد في العصور الوسطى

١٢ النهضة والنقد الكلاسى الحديث

١٩ دلالة الأفكار الحديثة

٢١ النقد الرومنى

٢٤ النقد الحديث

الفصل الثاني

معنى المسرحية (الدراما)

٢٦ نظرية المجاكة

٢٣ قانون برزوتير

٢٦ نظرية سارسه ، وتطبيق شو

٤١ مشكلة الإيهام في المسرح

٤٣ أساسن الكتابة للمسرحية

الباب الثاني

المأساة

١٩٣ الإحساس بالروح العالمى

الشامل

١٩٥ التأثير الشاعرى

١٩٧ باطل الأباطيل

٢٠٠ الالتذاذ الخيىث

الفصل الثالث

الأسلوب

٢٠٤ العنصر الغنائى فى المأساة

٢٠٧ الشعر المرسل والشعر المقفى

٢٠٩ الشعر المرسل والنثر

٢١٠ النثر الشاعرى (الشعر المنشور)

٢١٢ روح الإيقاع العالمى الشامل

٢١٤ النظم بوصفه مفرجا من حدة

الفجیعة

الفصل الرابع

البطل فى المأساة

٢١٧ أهمية البطل

٢١٩ عامل النقص فى بطل المأساة

الفصل الأول

الروح العالمى الشامل فى المأساة

١٥٢ أهمية البطل

١٥٤ استخدام العناصر الخارقة

للطبیعة

١٦٠ الشعور بالقضاء والقدر

١٦٣ عنصر السخریة فى المأساة

١٦٥ الإيهام الذى یستدر العاطفة

١٦٦ العقدة الثانویة

١٦٨ الرمزیة فى البطل

١٧٢ الرمزیة الخارجیة

١٧٣ الوراة

الفصل الثانى

روح المأساة

١٧٦ الرأفة والرعب

١٨١ التفرج من إصر الفجیعة

١٨٢ جلال البطولة

١٨٤ الشعور بعامل الرفعة والشرف

❦ الفصل الخامس ❦

أخطاء من المأسة

٢٣٨ سمات المأسة اليونانية

٢٣٨ السكورس والوحدات

٢٤٠ المنصة

٢٤٢ مأسة عصر إليزابيث في عهدا

الأول

٢٥١ مارلو

٢٥٧ شيكسبير

٢٦٠ مأسة البطولة

٢٦١ مأسة الرعب

٢٦٢ المأسة العاتلية (الشعبية)

٢٢٠ الغلط غير المقصود والجهالة

الحالية من التفكير

٢٢٢ الخطأ المقصود

٢٢٢ الضعف والطموح في البطل

٢٢٤ البطل الذي لا عيب فيه

٢٢٧ البطل يمتلكه مثلاً أعلى

٢٢٨ العيب الذي تسيه الظروف

٢٢٩ موقف البطل في المسرحية

٢٣٠ البطل الصنو

٢٣٠ المأسة التي لا بطل لها

٢٣٤ البطلة

الباب الثالث

المهابة

٢٨٠ الأسلوب والمغالطة المحركة

للمواطن

❦ الفصل الثاني ❦

روح المهابة

٢٨٢ تصنيف المسرحية

٢٨٥ الفرق بين الدرام والمهابة

٢٨٨ المز والمهابة

❦ الفصل الأول ❦

الروح العالي الشامل في المهابة

٢٦٦ القوى الخارقة للطبيعة

٢٧٠ الرمز الطبقية

٢٧٤ العقد الثامنة

٢٧٩ الرمز الخارجية

٢٢١ الفكاهة في الملهاة
٢٢٤ المز (التعريض أو الهجاء)

الفصل الثالث

أنماط الملهاة

٢٢٨ المهزلة (أو ملهاة التهرج)
٢٢٩ الملهاة الرومنسية (ملهاة
الفكاهة)
٢٣٥ ملهاة الطرثوذ (ملهاة المز)
٢٤٠ الملهاة السلوكية
٢٤٧ الملهاة المهذبة رفيقة التماثل
٢٤٩ ملهاة الدسيسة

٢٩٢ الناحية الاجتماعية للملهاة

٢٩٥ مصادر الأشياء المضحكة

٢٩٨ عدم الملازمة

٣٠١ الفكاهة

٣٠٥ الضحك الناشئ من المظاهر

المادية

٣٠٨ الضحك الناشئ عن السجايا

الخلقية

٣١٠ الضحك الناشئ من الموقف

٣١٦ الضحك الناشئ من الكلام

٣١٩ براعة التندد

الباب الرابع

الملهاة المفجعة

٣٦٥ خصائص المسرحية العاطفية

٣٦٧ مشكلة المذهب الواقعي

٣٦٨ الآثار التي تعطيها الدراما فينا

٣٧٣ عامة

٣٥٥ نظريات في الملهاة المفجعة

٣٥٦ المزج بين المأساة والملهاة

٣٥٩ الملهاة العاطفية

٣٦٢ نظرية المسرحية الجدية

العاطفية

مقدمة الترجمة

عرفت مصر المسرح والفنون المسرحية بمعناها الحديث منذ ثمانين عاما أو نحوها ، حينما جاءت تلك الفنون على أيدي رجال من سوريا الشقيقة ، لكن هذه المعرفة كانت ولا تزال في أغلب الظن تقوم على الارتجال تارة وعلى الاجتهاد والتقليد تارة أخرى، وكانت عبقریات قلة تلبع من حين إلى حين في سماء المسرح المصري ، سواء في ميادين الاقتباس أو التصوير أو الترجمة أو ميادين الإخراج والتثيل ... إلا أن هذه الفنون جميعا ظلت حركات فردية يقوم بها أشخاص فدائيون ممن لم يبالوا أن يشردوا على التقاليد ، ويخرجوا على آداب المجتمع ... المجتمع البائس الذي كان رجاله ينظرون إلى كل حركة فيها نزوع نحو الغرب والتقف بالثقافات الغربية أو الأخذ بأسباب فنونها ، نظرهم إلى الكسفرة الفجسة الثأرين على آداب الشرق وتقاليد ... بل على أدبائه وشرائعه أيضا .. ولم يبال هؤلاء الفدائيون بالأجداد ، المنازعون نحو فنون الغرب وثقافته ، بتزمت أولئك المشفقين على الشرق ، الخائفين مما تراث السلف من تلك الثروة الحضارية التي ظنوها تنافذ وباتركه لنا السلف الصالح من تراث حضارى وثقافى ثمين ... في حين أنها لاتنافى ذلك التراث في شيء ، بل هي على العكس تكمله وتزيد عليه . وتكسبه عنصرًا جديدًا من عناصر التطور والحياة . وهل كان تراث السلف الصالح إلا نوراً بده ظلمات الجاهلية ؟ وهل الثروة الحضارية الحديثة إلا نور من ذلك النور ، إذا اختلف منه في بعض المظاهر فإنه يشبهه في أهدافه النبيلة ؟

لم يبال الفدائيون الأجداد إذن ... ولم يهمهم أن يدوا في أعين المجتمع القديم . التزمت كالذين يتجرون بتجارة الخلاعة والفساد ، تلك التجارة التي كان المجتمع القديم المتزمت ينظر إلى الفنون المسرحية كأنها جزء منها ، أو

أنها شر مافها ... كيف لا ، والنساء يعملن فيها جنباً إلى جنب مع الرجال من فوق خشبة المسرح ، وعلى ملا من أعين جماهير تتغير كل ليلة ، وتتغير في كل مدينة !

وظل الفنانين الأجداد يكافحون في ميادين مختلفة ، وفي جهات متعددة ... ظلوا يكافحون في ميادين تلفن الذي يحتاج أول ما يحتاج إلى المال والمادة ، بأسلحة أهمها الصبر والفقر ! وظلوا يكافحون في جهات متعددة كان أشدها عليهم وأكثرها شُماراً وكتسباً جهة التزمت والرجعية ، ثم جهة الحكام الطغاة الجبهة الذين لم يفهموا من الفنون ، ولا سيما الفنون المسرحية ، إلا أنها لون من الترف الذي لا يصح أن ينعم به الشعب ، فلم يمدوا أى يد من المعونة إلى هؤلاء الفنانين المكافحين الأجداد ، بل تركوهم يتناضلون وحدهم ، ويموتون جوعاً وقرا ، ولا يكاد أبنائهم يجدون ثمن أكفانهم ...

وبالرغم من هذا ظل فنانو المسرح يكافحون في سبيل نهضة مسرحية متكاملة .. متكاملة في نواحي التأليف والإخراج والتثيل وصناعة المناظر والإضاءة وغير هذا وذاك من سائر فنون المسرح ... لكنهم بكل أسف كانوا يتعرضون بصرف النظر عما كانت تتطوى عليه جوانحهم من تقانٍ وإخلاص ومحبة لفنهم المقدس . وكان الفقر هو العامل الأكبر لتعثرهم ... وجهل الحكام الطغاة في العهود المظلمة الماضية ... أولئك الذين لم يفهموا رسالة هؤلاء الفنانين الأجداد فلم يبنوا لهم المسارح ولم يدرجوا في ميزانية الدولة لتشجيع الفنون المسرحية إلا مبلغاً ضئيلاً رمزياً لا يمكن أن تنهات عليه إلا فرق من الشحاذين وطلاب الصدقات لافرق من الفنانين الذين يقومون في هذه الأمة برسالة الانبياء والهداة والداعين إلى خير البشرية والسمو بالثقافة العام الذي هو مصدر كل رفق وأساس كل نهضة ، والتبع الصافي ذو الحرير الذي كانت أثينا العظيمة

ترصد له نصف ميزانيتها قبل خمسة وعشرين قرنا .

لقد كانت الفرق القوية تتألف ثم تبرز بأعمالها المجيدة وتظل تناضل وتكافح ، لكنها لا تلبث أن تنهار تحت أعباء العسر المادى والفقر المالى حتى اضطرت الدولة آخر الأمر إلى بسط رعايتها على البقية الباقية من أولئك الجنود المجهولين الذين رصدت لهم تلك الميزانية الضئيلة التى لاتكفى لإنشاء مدرسة أولية وتزويدها بما يلزمها من أثاث وكتب وهيئة تدريس وما لا بد منه من فراشين و ... أدوات كتابية ... الخ .

ومع هذا فقد ظل أبطالنا يناضلون ... بعضهم يناضل داخل هذه الفرقة الحكومية التى يحسبها الجاهلون تجمع الممثلين المحظوظين المرفين ، وبعضهم يناضل خارج هذه الفرقة الحكومية جهاداً مريراً كله تضحيات شخصية قوامها التعب والضنا والخسائر المالية ...

وأعجب العجب أن يظل ركب المسرح المصرى يسير بالرغم من هذه الويلات كلها . وبالرغم من عدم وجود المسارح المبنية ، وبالرغم من قفافة الاعتماد المالى وقفافة العناية الجدية للذين تبذلها الدولة للنهضة بالمسرح ، وبالرغم من ضآلة الوعى المسرحى فى مصر ، وانعدام اهتمام أغنيائنا بالفنون عامة ، والمسرح بوجه خاص ... وبالرغم من وجود معهد عال للتمثيل يخرج كل عام مجموعة من الممثلين الأكفاء تنقطع العلاقة بينهم وبين قهزم الرقيق لأنهم لا يجدون مسرحاً يمثلون فيه . وليس معهم مال ينشئون به فرقاً تمثيلية يعملون فيها .

وبالرغم من هذا كله ... ظل الركب المسرحى يسير فى مصر ، وظل الفدائيون الأحرار يشقون طريقهم وسط المتاعب والعرق والدموع ، وظل المعهد العالى للتمثيل ، وأغلب الظن أنه سيظل ، يخرج كل عام دفعة من الممثلين بعد دفعة ، ودفعة من التقاد بعد دفعة أيضاً ... وهذه حال تدعو إلى الأمل ، وتبشر بالخير ، لأنها دليل على الإيمان بالمسرح ،

وفهم رسالته .

هذه حال تدغو للأمل وتبشر بالخير لأن تكاثر الممثلين العاملين والممثلين الذين لا يجودون عملا ، ثم تكاثر النقاد الذين يجدون الصحيفة التي يكتبون فيها ، والنقاد الذين لا يجودون لهم متنفسا يتنفسون فيه ، ثم تكاثر المتفرجين ذوى الوعى المستنير ، والثقافة الرفيعة ... كل هؤلاء هم عماد المسرح الحديث ، وهم الخامة الحية التي يفترق إليها ذلك المسرح ... ولا أحسب أن المراتق المادية التي تحول بينهم وبين العمل الجدى سوف تستمر طويلا ... ولا سيما إذا كانت هذه العوامل ، أو أهم هذه العوامل ، تنحصر فى بناء بضعة مسارح تعمل عليها الفرق الثقيلة بلا مقابل فى أول الأمر ...

وإذا كانت هذه هى أهم العقبات التي تحول بيننا وبين مسرح قوى وناسخ الأسس ... وهى عقبة مادية كما نرى ... فما أيسر التغلب عليها ببناء هذه المسارح ... والإكثار من بنائها فى جميع عواصم الجمهورية العربية المتحدة .

ولست أحسب أنى كنت إلى الآن أكتب فى غير موضوع هذا الكتاب الذى هو واحد من الكتب التي انصرفت إلى ترجمتها ، بالرغم مما فى ترجمتها من عناء ومشقة ، قاصدا بها سد تلك الحاجة للماسة التي يجدها الممثل والمخرج والنقاد المسرحى والمؤلف المسرحى ... ثم المتفرج نفسه ... وأولاء هم الذين يكونون الأسرة المسرحية التي تسكاد وتنظم صفوف الأمة كلها .

لقد لمست حاجة هؤلاء جميعا إلى كتب معتمدة تثقفهم بالتجارب المسرحية التي لابد من أن يستنبروا بها ليقوم وعينا المسرحى على نفس الأسس التي قام عليها فى اليونان القديمة ، وفى رومة القديمة ، وفى أوروبا

وأمر بها ، وفي كل بلد سبقنا إلى الثقافة المسرحية والفنون المسرحية بمختلف صورها .

لمست حاجة الممثل والمخرج والناقد والمؤلف ... ثم المتفرج ... إلى طائفة من الكتب التي يتحدث فيها أساطين الفنون المسرحية إلى الممثلين والمخرجين والناقد والمؤلفين والمتفرجين عن هذه الفنون كلها ، وعما انتهت إليه تجاربهم فيها ، تلك التجارب العملية الطويلة التي كانوا يقومون بها في أحوال مثل أحوالنا التي وصفها في أول هذا الكلام ... وفي ظروف قاسية مثل ظروفنا القاسية تماما ... ظروف كانت تجشمهم الآلام والمتاعب والعرق والدموع والتضحيات .

لمست هذه الحاجة منذ أكثر من ثلاثين عاما ... لمستها وأنا أدرك لما كانت تنقضى إليه فرقنا المسرحية ورجالها العطاء القديسون الذين تقدموا الصف وحملوا راية الفن وتحملوا همومه ... وجاعوا وقاسوا وتعذبوا ... وصبروا . بالرغم من ذلك كله صبرا طويلا مريرا .

لمست هذه الحاجة وأنا ألخص القراء تاريخ الأدب اليوناني والمسرح اليوناني والمسرح الأوروبي ... وبعد أن انتهى معهد التمثيل وقامت فيه تدريسات منهجية في معظم الفنون المسرحية من تمثيل وإخراج وقد تأليف ، فضلا عن الدراسات الأخرى الثقافية المتصلة بفنون المسرح .

ثم حدث أن أسندت إلى الثورة لإدارة إحدى الفرقتين الحكوميتين المسرحيتين ، وهي الفرقة التي أعضاؤها من خريجي المعهد العالي ، فأنجحت لي الفرصة للانتماج بين أبنائ هؤلاء الممثلين الشباب الذين سعدت بالاتصال بهم في المعهد من قبل ، وأخذت ألتس حاجتهم الشديدة إلى الكتب التي يتحدثون عن فهم ... أقصد فنونهم ... الكثيرة التي لا حصر لها ... وتحديثهم عنها بلسان عربي مفهوم - كما لمست حاجة المخرج والناقد والمؤلف المسرحي والمتفرج نفسه إلى الكثير من هذه الكتب ...

(غ)

ومن ثم فكرت في أن أضطلع بهذه المهمة لخير هذا الفن الرفيع ، بل لخير
الفنون الرفيعة كلها ... الفنون التي كانت غر النهضة اليونانية في عصر بيركلس
كما كانت غر النهضة الأوربية كلها في عصر إليزابث ولويس الرابع عشر .
ثم في ألمانيا وروسيا والدول النوردية ووسط أوروبا ... وفي أسبانيا قبل ذلك
كله ... ثم في أمريكا بعد هذا كله .

وتوكلت على الله ... وقلت كتاب : « في الفن المسرحي » لصاحبه حامل
علم الثورة في فن الإخراج الحديث جورجون كريج ... والكتاب مجموعة
من المحاضرات والأحاديث المختلفة ألقاها المؤلف لتثقيف الممثلين والمخرجين
وكل من يعمل بالمرح ، ووضع فيها تجاربه ونصائحه بين أيديهم .

ثم قلت كتاب : « حياتي في الفن » لعمدة فن التمثيل الحديث في العالم
كله ، ومثني المسرح الروسي الحديث ، الأستاذ كونستانتين ستانيسلافسكي
ويتحدث فيه عن تجاربه الطويلة في مختلف الفنون المسرحية من تمثيل
وأوبرا وأوبريت وباليه وإخراج وما أنشأه من معاهد واستوديوهات
تمثيلية وما عاناه من أزمات مسرحية تشبه ما عاناه ولا يزال يعانيه فداثيو
المسرح المصري منذ نشأته إلى اليوم من أزمات ، بل هي توأكب ظروفنا
المسرحية كلها وتكاد تقع معها في وقت واحد .

ثم قلت هذا الكتاب لأكرم مؤرخ علم المسرحية في العالم في العصر
الحديث ... السلامة ألدوس نيكول ... الذي كان له الفضل
الأكبر في إرساء قواعد هذا الفرع من فروع المعرفة ، وجعله علما
خالصا ، أو أقرب إلى العلم الخالص ، صادقا في ذلك بمجهودات جبارة
في استعراض وتقد النظريات والآراء المسرحية المختلفة عند اليونان
والرومان وعلماء عصر النهضة وغيرهم من علماء القرن السابع عشر والقرن
الثامن عشر والتاسع عشر ، ومن يزخر بهم القرن العشرون ، ولا يزالون

(ف)

يعيشون فيه ، وينفقون من المجهودات الطائلة في سبيل إقرار دعائم هذا العلم ما ينتفقون .

ومن العيب أن أتحدث عن هذا الكتاب وأنا أضع مадته بين يدي القارئ ، سواء كان هذا القارئ ناقدًا أو ممثلًا أو مخرجًا أو مؤلفًا مسرحيًا أو قارئًا عامًا ... إذ كيف أتحدث عنه ، ومن أين أبدأ هذا الحديث ، وكل ما في الكتاب يصلح للعرض في هذه المقدمة ؟ ولهذا يمكن أن أقول إنه كتاب يتعرض لأنواع المسرحية في عصور التاريخ منذ أن عرف العالم المسرح حتى اليوم ، وأنه يتألف من أربعة أبواب ، أولها عرض يتحدث فيه المؤلف عن تاريخ المسرحية ومعنى كلمة مسرحية والتقاليد والمصطلحات المسرحية والمقاييس التي تون بها قيمة المسرحية والصور المختلفة للمسرحيات جميعاً ... وثانيها باب كامل عن المأساة روحها وأسلوبها وبطلها وأنماطها وما يلزمها من الصبغة العالمية الشاملة التي تجعلها صالحة للعرض في كل زمان ومكان ... والباب الثالث ويتحدث فيه المؤلف عن الملهاء ، وفي فصول تشبه الفصول نفسها التي حدثنا فيها عن المأساة ... وقد كانت ترجمة هذا الباب أشق ما لقيناه في ترجمة الكتاب كله ، لما في درجات الضحك وفروعه الكثيرة ، وطرق إثارة ، ولا سيما في المسرح ، من ظلال متفاوتة ليس من البير خلق الكلمات العربية التي ترادفها بحيث تنطبق عليها تماما ، وحسبنا أن المؤلف نفسه ، وهو يضع الأسماء لهذه الأنواع الكثيرة من الملهاء ، وذلك بلغته الإنجليزية ، ولعله كان يضع الكثير منها لأول مرة في تاريخ المسرحية ... حسبنا أنه لاحظ هذه الصعوبة وهو يحتم حديثه عن أنماط الملهاء في الفصل الثالث من الباب الثالث ، فكتب الفقرة الطويلة التالية التي ثبتها هنا لأهميتها ، على ألا نعيد نشرها في نهاية الباب الثالث المذكور ، قال :

« وقبل أن نختم هذا الفصل لا تترى بأننا في أن نسوق ملاحظة حول أسماء أنماط الملهاة وفروعها؛ لقد كان جلياً كل الجلاء أن الأسماء المصطلح عليها التي أطلقها: النقاد ياطراد على أنماط الملهاة لم تكن في هذه الآونة الأخيرة وحدها أسماء مضللة ومثارة للزلل، ومن ثمة فنحن نرجو من لا تروقه هذه الأسماء أن يشرع في وضع سلسلة أخرى من الأسماء، لا تقوم على تسميات أطلقت عليها ارتجالاً؛ بل تقوم على دراسة لطرق الإجحاك المستعملة في كل نوع فلاهى شيكبير قد تسمى ملاهى فكاهية بسبب تلك الخاصة الغالبة عليها، والتي هي مثار الضحك في جميع مسرحياته؛ وقد يصلح لاسم « الملاهى المفجعة الرومنسية » لإطلاقه على ملاهى بومونت وفلتشر، حيث نلاحظ وجود مزيج من العناصر الجدية والعناصر المضحكة؛ وقد نطلق على ملاهى جونسون لاسم « ملهاة اللز »، أو الملهاة الهجائية، لأنها لا تقوم على براعة التندر، ولخلوها من الفكاهة؛ وعلى هذا الأساس نفسه لا بأس من تسمية ملاهى إثرديج وكبرنجريف « ملهاة التندر »، لأن كلمة « سلوك » إن لم تكن مفهومة بكل ما تشتمل عليه من معان لا تكون إلا مجرد خلط بين ملاهى فترة عودة الملكية وملاهى الشطر الأول من القرن السابع عشر. وعلى هذا الأساس من تصفية الأسماء التي سميت بها الأنماط المضحكة، وبهوام تذكر هذه التسميات، يمكننا أن نمضى قدماً في إدراك الخصائص المميزة لكل نوع على حدة.. »

فهذه الفقرة التي تعمدنا إثباتها في المقدمة تدلنا على الصعوبة التي كان يلقاها المؤلف نفسه في وضع الأسماء لأنماط الملهاة وهو يرسى القواعد لهذا العلم الجديد « علم المسرحية »، وقد أصبح كل شيء علماً في عصرنا الذي نعيش فيه؛ بل لقد كان أرسطو منذ خمسة وعشرين قرناً يحاول أن يتنظر إلى كل شيء على أنه علم خالص... وأرسطو كان مبتكراً في محاولته لإرساء القواعد لهذه العلوم المبكرة كلها.

لذلك عانينا صعوبات جمة في ترجمة أسماء تلك الأنماط ، وكانت طريقتنا رجحناها هي الرجوع إلى المظان اللغوية والقواميس التي تعنى بإثبات اق الكلمة الإنجليزية ، من أصلها اليوناني أو اللاتيني أو الفرنسي الألماني ... إلخ ، وما يعنيه هذا الأصل ، ثم الاعتماد على معناه في وضع الإسم العربي ، على أن يكون اسما مفهوما مفسراً من الذي أطلقه المؤلف على النقط من أجله . هذا وقد ساعدتني قرائق المسرحيات المذكورة في هذا الكتاب ، والتي كان يطبق عليها المؤلف ياته ، في اختيار الأسماء العربية والصفات العربية والاصطلاحات حية التي تطابق أسماء المواقف وصفاته واصطلاحاته بقدر الإمكان ؛ يفوتني هنا أن أذكر أن هذا كان مثار خلاف كثير بيني وبين صديق ستاذ المراجع المشهود له بالقوة الفاعقة في اللغة الإنجليزية ، والذي لم يملك حين أقمعه بوجهة نظري في الأسماء والصفات العربية التي أضفها 'ساس الذي أختارها من أجله إلا أن يوافقني ويقرها كما هي ، ولكن نقاش ينزطلي شديد ... وكلانا معذور في هذا ... إذ أغلب الظن معظم هذه الأسماء والصفات والمصطلحات يوضع لأول مرة باللغة يية ، ولهذا فأنا والأستاذ المراجع نطمع في أن تكون هذه الأسماء والصفات والمصطلحات موضع عناية بجمع اللغة العربية ، حتى إذا رأى رأيا آخر ، لم يكن علينا إلا أن نثبت رأيه ذلك في الطبعة الثانية إن الله .

أما المسرحيات الواردة في هذا الكتاب فقد آثرها المؤلف بالذكر غيرها على أساس أنها مسرحيات مشهورة معروفة ... ولما لم يكن ها كذلك عندنا فقد رأيت أن ألخص معظمها في مجلد مستقل أرجو أضعه قريبا إن شاء الله في أيدي القراء لكي يستطيعوا تطبيق نظريات لف وتفهم آرائه على نحو أوفى وبصورة أكمل . هذا مع العلم بأن

الوزارة قد كلفت بعض الزملاء بترجمة كتاب : « مسرحيات العالم » .
 The World Drama للمؤلف نفسه ، وفيه يتحدث حديثا خاطفا عن
 هذه المسرحيات ، إلا أنه حديث لا يفتى عن تلخيصها لكي يلم القارىء
 بموضوع كل منها . وإذا عرفنا أن عدده هذه المسرحيات يقرب من مائة
 وتسعين مسرحية أدركنا الجهد الذى يتطلبه تلخيص مائة منها على الأقل ،
 وإذا أنشأ الله فى العمر رجونا أن تلخيصها جميعا إن شاء الله .

وهذا الكتاب لا تقتصر فائدته على الناقد أو القارىء العام أو القارىء
 المتخصص لحب ، بل هو من الضرورات التى لاغنى عنها للممثل والمخرج ،
 لأنه يصيرها بأنواع المسرحيات كلها ، وينير لها الجو الذى ينبغى أن يزنا
 كل رواية حق وزنها على ضوءه . .

وحينا تم ترجمة كتاب : « إعداد الممثل » لمؤلفه ستانيسلافسكى ،
 والذى يقوم بترجمته زميلان كريمان وأشرف أنا بمراجعتي ؛ وحينا تم ترجمة
 كتاب : « فن كتابة المسرحية » لمؤلفه لاجوس لاجرى ، والذى أقوم
 الآن بترجمته ، تكون المكتبة العربية قد حفلت بطائفة متكاملة من كتب
 الثقافات المسرحية نرجو أن يتفجع بها الممثلون والمخرجون والنقاد والمؤلفون
 المسرحيون وجهود المتأدبين والمتفرجين على السواء .

والله نال أن يوفقنا لحزمة هذا الفن الرفيع الذى نرجو أن يقوم عندما
 على أسس صحيحة إن شاء الله .

الروضة — القاهرة مايو ١٩٥٨

دريه خشبة

الباب الأول
علم المسرحية

الفصل الأول

عجالة تاريخية :

علم المسرحية هو ذلك العلم الذى شغل أذهان الكثيرين من ألمع النقاد والفلاسفة فى عالم الأدب منذ أن أبلج فجر الفن المسرحى فى سماء أوروبا ، من اليونان القديمة حتى العصر الحديث . وليس من العسير إرداك السبب فى ذلك ، فالمسرحية ، كما لا يخفى ، هى أغرب طرُوز الآداب جميعا ، وأعصاها على الفهم وأخْلِها للثبوت . ففى متصل اتصالا وثيقا بكل مافى دنيا المسرح من مادة ، كما تعتمد اعتمادا كليا على جميع مايشتمل عليه هذا العالم . . . على جماهيره المكتظة ، وعلى شنف الناس بها فى جميع أصقاع الأرض ؛ وهى تتوى فى خاطر الشعب وبين جوائحه . حيث تلبت ثمة أصولها ، ثم تنمو وتزدهر . وفى وسعها أن تتوجه بالخطاب فى نطاق شاسع وبصور شتى إلى شعوب متباعدة فى التاريخ ، مختلفة فى الأجواء ، لأنها تهدف إلى الناحية الاجتماعية وإلى تقدير الناس لها ، كما أن فى إمكانها الهبوط إلى أسفل أعماق التهريج والشعوذة . ومع هذا فى تسمو فى سهولة وبساطة ، وفى فخامة وجلال ، إلى أسمى ذرى الإلهام الشعارى ، حتى لتنفرد بمكان الصدارة ، دون ريب ، بوصفها أمتع ثمرات الأدب التى أنتجها الذهن البشرى . ولقد تحقق هذا فى جميع الأجيال . ومن ثم قد حاولت الأجيال جميعا الوقوف على أسرار ذلك الفن الذى يضم داخل إطاره بلياتش السيرك الذى طلى وجهه بالبياض إلى جانب أمير الدنمرك^(١) . كما يضم الكوخ الريفى الذى بولغ فى زركشته إلى جانب أبهى المسارح الملحقة بالهياكل فى أثينا القديمة .

أرسطو والمدرسة اليونانية :

والمورد الذي تستقي منه جميع الدراسات الحقة عناصرها الجوهرية لتلك الصورة المسرحية من صور الأدب ، هو كما هو معروف ، كتاب الشعر (Poetica) لأرسطو ، وهو الكتاب الذي ظل الناس يتدارسونه الأحقاب الطويلة ، بوصفه من كتب الأمهات في هذا الفن . - فكانوا في عصر النهضة يتحمسون له ، ويجلوونه إجلالا لا يرقى إليه النقد ، كما تناولوه النقاد في العصر الحديث بالبحث والتقدير . ونحن اليوم ، بطبيعة الحال ، قد جاوزنا تلك المرحلة التي كان الناس ينظرون فيها إلى أقوال الفلاسفة اليونانيين كأنها الإلهام الإلهي الذي لا مهرب منه إلا إليه ، أو كأنها التزييل الذي ينبغي لكل شاعر أن يسجد بين يديه ، بل لعلنا اليوم أصدق من أسلافنا فيما لأرسطو ، وأعظم تقديرا لعبقريته ، لقدرتنا على تذوق مافي أفكاره من قوة ، ومافي تمييزاته من أوجه القصور ، هذه التعيينات الفجة التي يجلوها في أحسن صورها تحليل الحقائق المتعلقة بمكانته التاريخية ، وبأحوال المسرح في أيامه .

لقد ولد أرسطو سنة ٣٨٤ ق.م ، وتوفي وهو في الثانية والستين ، عام ٣٢٢ ق.م ، ففي أى فترة بالضبط ، من عمره هذا ، وضع خطة كتاب الشعر ، ثم متى كتبه ؟ هذا مالا يمكن القطع فيه برأى على وجه التحديد ، ولعلنا ندنو من الحقيقة إذا قلنا إن ذلك قد تم بصورة نهائية حوالي سنة ٣٢٠ . فحوالي هذه السنة ، كانت المأساة اليونانية قد جاوزت تمام سميتها ثم أخذت تظهر عليها بالفعل أمارات عتيفة من ذلك الانحلال الذي يبدو شيئا لا مهرب منه في تاريخ نشره أى فرع من فروع الأدب ، وفي تطور هذا الفرع .

ولقد أرسى أيجيلوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م) الأسس الثابتة للمأساة

اليونانية قبل أرسطو بحوالى قرن ونصف قرن من الزمان ، وذلك بالطبع بعد أن تشجع بالمبادئ الأولية التى تركها آريون (٦٠٠ ق.م) ثم فريفيخوس (٥١١ - ٤٧٢ ق.م) ، وما أضفاه عليها من قوة الجبارة ومقدرته العجيبة فى رسم الشخصيات التى كان عَرْضها يبذو شاحبا من قبل . ولقد فاز إسخيولوس بجائزة المأساة فى سنة ٤٩٦ ، ثم قدم للمسرح بعد ذلك حوالى سبعين مسرحية ، لم يصلنا منها إلا سبع .

ثم جاء من بعده سوفوكلس (٤٩٥ - ٤٠٦ ق.م) ، ذلك الشاعر الذى كان يمثل الروح اليونانى الخالص خيرا عما كان يمثل إسخيولوس ، والذى كان أكثر منه نضجا ، وتجانسا فنيا ، وإن اقتعدنا فيه ذلك السؤدد الأخاذ الذى هو من خصائص إسخيولوس .

ثم يأتى يوريبذس (٤٨٠ - ٤٠٦ ق.م) بعد سوفوكلس فيكون أكثر منهما إنسانية ، وأقل صبةً دينية . . . وهو الذى أنزل المأساة من السموات التى كانت تسبح فيها ، وجعلها منذ ذلك التاريخ تعيش فى مستويات الحياة الإنسانية العادية .

لقد كان أدب هؤلاء الشعراء الثلاثة يزخر بالجمال . والظاهر أن هذا الجمال أخذ يتلاشى من بعدهم . وقد كان أرسطو ، الذى كتب ما كتب سنة ٣٢٠ ق.م وما قبلها ، يجد بين يديه أبداع آيات المأسى التى استطاع الإلهام اليونانى أن يتنزل بها ، إلا أنه لم يجد من ذلك شيئا جديدا ، أو شيئا يجيش بالحياة فيما كان ينتجه معاصروه ، فقد كان الشعراء الناشئون يتخفون من الروائع القديمة نماذج يحتفونها . وكان يبدو كأنما روح الابتكار قد عَفِيَ عليه الزمن فى ذلك العهد ، وكأنما — ثالث — هؤلاء الشعراء الكبار قد جابوا كل صقع كان يحتمل أن يحجوه الكاتب المسرحى المجد .

ولابد من أن نورد هنا عن الملهاة كلة تختلف بعض الاختلاف عما قلناه من المأساة فلقد كانت الملهاة على ما يظهر أبطلأ نموا ، وأدنى فى أذهان

الأثينيين مرتبة من المأساة . وإذا أغفلنا التمثيلية الإيمائية الدورية القديمة (The Dorian Mime) ، التي يبدو أن أرسطو فاز قد قيس الكثير من حيلها ، رأينا أن المؤرخين قد درجوا على تقسيم هذه الحركة الكوميديّة التي نشأت في بلاد اليونان إلى ثلاثة أقسام : قديم ، ووسيط ، وحديث ... على التوالي .

فالمهابة القديمة التي امتدت (على وجه التقريب من سنة ٤٧٠ إلى سنة ٣٩٠ ق.م) ، كانت تتمثل في أرسطو فاز (المولود في سنة ٤٤٨ ق.م) أبرز تمثيل . ولقد كانت تقسم بالصيغة السياسية على فئات كبير ، كما كانت تهتم بالأنماط والحوادث غير الواقعية والمغالي فيها ، مما هو بأجمعه من ثمرات الخيال . وقد حلت محل هذه المهابة القديمة المهابة الاجتماعية في العهد الوسيط . أما أحدث أنواع المهابة اليونانية ، وبالأحرى ذلك النوع الذي قد لا نخطئه إذ اسمناه المهابة السلوكية : Comedy of manners ، والذي اكتسب أهم خصائصه المميزة على يد ميناندر Menander . فلم يظهر إلا حوالي سنة ٣٢٠ ق.م . وقد ظل مزدهراً حتى أواسط القرن الثالث ق.م ثم تلاشى بعد ذلك كما تلاشت المأساة .

ولم يكن أرسطو ، بناء على ذلك ، مستطيعاً كل الاستطاعة ، أن يقدر أعمال اليونان المسرحية ، فقد منعه عوامل الزمن الذي كان يعيش فيه من الوقوف وقوفاً تاماً على قيمة الروح الكوميدي لبلاده ، وإمكانات هذا الروح ؛ وكان من نتيجة ذلك أن عالج في كتابه الشعر ، المأساة والملحمة ، ونذر أن تكلم بشيء عن المهابة ، إذ كانت المأساة والملحمة هما هذين الطرازين من طرز الآداب الذين ازدهرا في اليونان ازدهاراً طيباً في عهده . وواضح . لهذا السبب ، أن أقوال أرسطو في طبيعة المسرحية حتى وهو يقصرها على مسرحيات بلاده ويطبّقها عليها ، لا يمكن بحال أن تؤخذ على أنها أقوال جامعة مانعة نهائية ؛ ومن هنا قصورها .

وواضح أيضاً أن أحكامه ، إذا تناواناها من وجهة نظر أوسع أقفاً مع ذلك ، لا يكون لها في كثير من الأحيان إلا قيمة عملية بحتة . لقد كان الناس يأخذون أقواله طوال العصور حتى القرن الثامن عشر على أنها أقوال مُسلم بها ، حتى لقد أصبحت قواعد ، يحكم النقاد بمقتضاها ، بل كان مفروضاً أن يلتزمها المسرحيون فيما يكتبون . ولم يكن أحد ينتبه إلا في النادر ، وإذا وقع هذا النادر ، إلى طبيعة أقواله المحلية والموقوفة بزمانها . أما أولئك الذين كانوا يؤلفون للمسرح بالفعل ، كشيكسبير مثلاً ، فقد كانوا يفضلون البصر تماماً عن آرائه وآراء من جاؤا بعده في عالم النقد . إلا أننا لا نجد أحداً من النقاد ، حتى جاء أوجييه Ogier وديدين Dryden ، كانت لديه الجرأة الكافية التي تجعله يقرر أن أرسطو كان حرياً أن يدل من آرائه لو أنه وقف على التطورات الحديثة التي طرأت على فن المسرحية ، بل إن هذا الرأي ظل مهملًا تمام الإهمال زمناً طويلاً بعد هذين الكاتبين بالرغم من وضوحه ، وبالرغم من الأهمية التي توليه إياها في أيامنا هذه .

وعلى هذا ، فنتع ، عندما نقرأ كتاب الشعر ، يجب علينا دائماً أن نتذكر أن مؤلف هذا الكتاب كان يعيش في القرن الرابع قبل الميلاد ، وأنه لم يكن في مقدوره أن يكون أية فكرة عن الأجداد التي بلغت المسرحية الرومانسية ، وأنه ، حتى في عالم الإنتاج المسرحي الأثيني ، لم يكن يعلم شيئاً عن ملاهى ميثافدر الأحداث عهداً ... على أن ثمة شيئاً أكثر أهمية من هذا وذلك يجب أن نلفت إليه نظر القارئ . ذاك أن كتاب الشعر ، في حالته التي وصل بها إلينا ، ليس كتاباً من كتب النقد ، كهذه الكتب التي من قبيل ما كتب أرنولد Arnold وميردث Meredith . ولا ينحصر ما يوجد فيه من صعوبات ذات بال في المتن نفسه ، مما قد ينشأ عن التلف ، بل إن صفحاتها كلها قد ثبت أنها محض اختلاق . والراجح أن ما نسميه « كتاب الشعر » ليس إلا جزءاً من كتاب أضخم بكثير جداً من هذا

الكتاب المتداول، والذي ربما كان ملاحظات صريحة كان يكتبها أحد تلاميذ أرسطو وهو يلقى محاضراته في أروقة الـليسيوم^(١) الظليلة . ولعلنا إذا، تذكرنا هذا، نستطيع أن ندرك السبب في أن أجزاء ضخمة من هذا الكتاب تتناول تفصيلات بادية التفاهة، وهذه التفصيلات والوقائع العديدة - الخاصة بالصياغة، والمناظر وموضوع المسرحية، أو عقدها - قد يناسبها أن تحشد في مجلد ضخم، أما وهي بحالتها التي نجدها عليها في كتاب الشعر فهي لا تناسب في السكينة وما كتب عن المعلومات الأخرى في هذا الكتاب .

إن أرسطو ينفرد بالمنزلة الجليلة التي لا يدانيه فيها أحد . ونحن لم يصلنا في هذا الميدان شيء من العصور اليونانية يقرب من دراسة أرسطو للمسرحية والملاحمة، تلك الدراسة العلمية التي تقدر قيمة الأشياء تقديرا خاليا من الهوى . ولقد بحث في الأدب بطبيعة الحال كتاب مختلفون من كتاب هذه الفترة، إلا أن بحوثهم كانت إما عرضية صرفة، وإما كانت تدور حول الأمور الأهم شأنا من أمور الدين والفلسفة . ومن هنا لم يكن من أهداف أفلاطون أن يتقد الأدب كما فعل أرسطو، بل كان يعكف على تطوير المبركات الكلية الفلسفية، ولم يكن الأدب عنده إلا مجرد صورة من صور النشاط الإنساني، لاحقة بالحقائق الأزلية التي كان همه أن يكشفها . فهو في الجمهورية Republica، قد أقصى الشعراء لأن فهم الذي لا يخفى أهدافه على أحد، قد يتعارض وفقن الحكم الذي ينشئه أفلاطون في صورته المثالية فيما كان يفضله . وتشتمل محاورات متنوعة أخرى على استشهادات من الأدب ومن المسرحيات بخاصة، لكنه لم يحاول قط في شيء من هذه الاستشهادات أن ينشئ نظاما أدبيا كهذا النظام الذي وضعه أرسطو في كتاب الشعر .

وتظهر في مسرحيات عدة لأرسطو آثار هو أيضا أفكار تتعلق بأدب ذلك العصر، إلا أن النقد هنا أيضا قد غيى مباشر وعرضي . لقد كان

أرسطو فنان متخصص في تصور الأفراد والحوادث، ولم يكن متخصصا في التحدث عن الصور الأدبية والحقائق العامة، كما لم يكن لتورياته الساخرة بالذات والتي كان يوجهها إلى يوريبندز، أية أهمية في دراسة المسرح والمسرحية بوجه عام، بالرغم مما قد يكون لها من قيمة في فهم الآداب الأتينية الكلاسيكية. فضلا عن هذا، فكل ما نملكه من ذلك إن هو إلا جذاذات^(١) وقد احتفظ لنا كتاب النحو *Artis grammatica* لمؤلفه ديوميذز ببعض المادّة القديمة، وثمة بعض الأحكام الهامة، لمؤلفين أقدم عهدا من ديوميذز مجموعة في كتاب أثينا يوس العجيب^(٢) *Deipnosophistae* أي مأدبة العلماء، لا مندوحة عن فحص شيء من هذا فيما بعد، وذلك نحو تفسير تيموكليس للمتعة التي نشعر بها في مشاهدتنا للباساة.

هوراس والمسرحية الرومانية :

وتأتى بعد أرسطو فترة طويلة خالية من النقد المسرحي، وكأنما كان مقدرا لهذا النقد كما قامت له قائمة في خلال الأحقاب تلو الأحقاب أن يظل مرتركزا على أحكام أرسطو. ونحن نرى في هوراس (٨٦٥ ق. م) أوليات هذه الحركة التي وسعنا أن نسميها النظرية الأدبية الكلاسيكية الحديثة. لقد كانت طريقة أرسطو طريقة تحليلية إلى مدى بعيد. ولقد كان يتناول المسرحية تلو المسرحية فيحل كلا منها جزءا جزءا، ثم يعطى رأيه آخر الأمر في سماتها المميزة الرئيسية جميعا. وصحيح أنه وضع القانون، لكنه لم يضعه بتلك الطريقة التعليمية التصفية، بل هو لم يضعه إلا بعد

(١) هذه مبالغ من المؤلف، مدفوعة من أرسطو فنانا كليل وبعضها شبه كامل (د)
(٢) أثينا يوس من العلماء اليونانيين المصريين (حوالي ٢٣٠ ق. م) من أمثال نوكراتيس . ولا يعرف من كتبه إلا هذا الكتاب (مأدبة العلماء) وهو كتاب سمح بالرغم من رداءة ترتيبه - وهو يصور أهل السامى أجل تصوير ومعد من وقائع حياتهم وأقوال المؤلفين القدامى القديمة الكبير . وتلك تكون هذه القطعات التي فيها عنهم هو كل ما بقي من مؤلفاتهم . (د غ)

إمعانه النظر بنفسه لإمعانا دقيقا في أعمال مسرحية بذاتها . أما طريقة هوراس فتختلف عن طريقة أرسطو اختلافا كبيرا . فتقريراته تقريرات تصفية كل التحصيف ، ونحن نشعر كأنها لم تمحص - في كثير من الأحيان - التمهيص الواجب . ففي كتابه رسالة إلى إليسوس Epistle to the Pisos نجد يرسل آراءه في أشد ما يمكن من الإيجاز المبترس . وقد تقررت أنماط الشعر هنا بصورة نهائية ، ونحدد لكل منها ، على مايقول هوراس بصورة تقريرية ، وزن خاص . وقد جاء فيه أن الشخصيات في المسرحيات وفي القصائد على السواء يجب أن تكون أنماطا ؛ وأنه يجب ألا نبرز على المسرح ما يصح أن يؤديه خلف المناظر ، ؛ وأن المسرحية يجب ألا تزيد وألا تنقص عن خمسة فصول ، ؛ وأنه لا يصح أن يظهر على المسرح أكثر من ثلاثة أشخاص لحسب في أحوار متكلمة في وقت واحد . وأهم من هذا كله مايقوله هوراس من أنه : « ينبغي ألا تنيب النماذج اليونانية عن باننا مطلقا ... ليلا أو نهارا » .

وهكذا نراه يسوق كل شيء في صورة لا تقبل الجدل . لأنه لا يدع أي مجال لأي لون من ألوان الابتكار أو التجديد ، اللهم إلا التجديد في الصياغة الكلامية ؛ ولعل دومة لهذا السبب لم تظفر بمثل تلك المسرحيات العظيمة التي ظفرت بها اليونان . على أنه من العسير كل العسر أن نحكم على المسرحية الرومانية ؛ وكيف نحكم عليها وهؤلاء الشعراء المسرحيون الرومان الذين اشتهروا في وقت واحد ، وم إنيس (٢٢٩ - ١٦٩ ق م) ، وباكيثيوس (٢٢٠ - ١٣٠ ق م) ثم آكيوس (١٧٠ - ٨٦ ق م) لم تصلنا من مسرحياتهم إلا شذرات قليلة لحسب . ولم يسلم من يد البلى سوى مآسى سنكا العشر ، من بين المسرحيات اللاتينية الجديدة . وقد كتب كل من بلوتوس - المتوفى سنة ١٨٤ ق م - وتيرانس (١٨٥ - ١٥٩ ق م) ملاحظتهما في تلك الآونة على وجه التحقيق ، إلا أن النقاد كانوا

ينظرون إلى الملبأة على أنها نوع من الإنشاء الأدبي أدنى مرتبة من المأساة ؛ ولعلم كانوا يحذون في هذا حذو أرسطو أيضا .

وأهمية هوراس كناقذ ، هى أهمية تاريخية أكثر منها شيئا آخر ؛ فقد استمد النقدُ في عصر النهضة كثيرا من أفكاره . وأهم من هذا أنه استمد منه هذا الميل نحو صياغة « القواعد » ، وهكذا عدل النقاد عما كان يذهب إليه أرسطو من الطريقة التحليلية التى كانت تغلب عليها الصبغة العلمية .

النقد فى العصور الوسطى

من العسير أن نقرر فى أى شيء من الدقة ما حدث للمسرحية الأقدم عدا ، التى ظهرت فى أثناء العصور الوسطى . على أنه قد أمكن لإنبات أن جانبا من المسرح الرومانى قد استمر قائما أحقابا عدة ، ولهذا فقد نكون على حق إذا اعتدنا أن الممثلين الجواله (histrioncs) كانوا خلال العصور الوسطى كلها يتمسكون بتقاليد المسرح الرومانى . ولا جدال فى أن السلطات الكنسية قردت ، بدافع لعلها لم تكن تظفن إليه دائما ، أن تقوم بحركة مضادة ، ومن ثمة فقد أنشأت المسرحية الدينية التى أخذت تتدرج من مجرد المقطوعة ذات البيتين أو الثلاثة الأبيات (trope) حتى بلغ بها ناظموها تلك المنظومات الطوال التى تتكون منها المسرحيات الدينية . على أن هذه المسرحيات كانت مسرحيات شعبية غالبة فلم تكن ذات صبغة أدبية ، ولم يصحبها شيء من النقد جديد . ومع ذاك فقد أسهمت العصور الوسطى بنصيب هام فى حركة نقد المسرحية — وقصد بهذا النصيب الهام الناحية التاريخية أكثر مما قصد الناحية الجوهريه — وسنرى أن آراء العصور الوسطى سوف تعود إلى الظهور فى الأوساط التى لم يكن أحد يتوقع قط أن تظهر فيها . ولقد كانت الكنيسة القديمة تهتم اهتماما كبيرا بما كان يعرض فى الحفلات المسرحية الوثنية من ضروب الخلعة ،

ولهذا استماتت بغيرة الآباء المسيحيين المتحمسين فأبقت هذا الاتجاه الذى كانت تغلب عليه المسحة الأخلاقية ، والذى سوف نلح آثاره خلال عهد النهضة وما بعدها . وكتاب برين ^(١) Prynnه المدعو « الناقد التاريخى » *Histrio mastix* ، يمشد فى صفحاته الألف الغريبة فقرات لا حصر لها اقتطفها من أمثال هذه المصادر . ومع أن هذا الكتاب ليس فى ذاته كتاباً فى النقد الأدبى ، إلا أن الواضح أن الآراء التى يتضمنها لا جرم كان لها أثر عظيم فى صياغة أفكار معاصريه فيما يتصل بالأدب المسرحى . على أن آباء الكنيسة كانوا علماء بقدر ما كانوا مؤلفين فى الآداب والأخلاق ، وكان القدر الطيب من حنق بعضهم فى اللاتينية لا يفضل فى نظرم إلا الصلاح والتقوى . وقد ازدهرت المدارس ، وكثر النحويون فى القرون الأولى من العهد المسيحى ، وسرمان ما اندح هؤلاء النحويون فى الأوساط التعليمية والمدارس العظيمة التى كانت الإدارة مأوى لها وفى هذه الآونة كان تيرانس وسنكا أستاذين فى الأسلوب اللاتينى ؛ ولهذا السبب ومهما قيل فى آنام الحفلات الشعبية، فإن مؤلفات هذين الشاعرين لم تفقد قط مكانها فى الأرقف المكتظة بغير ذلك من المجلدات فى المذاهب الدينية . وكيفما كان الأمر ، فيجب أن تذكر أن الناس لم يكونوا ينظرون إلى تيرانس أو سنكا بوصفهما كاتبين مسرحيين بكل معانى هذه الكلمة ، وذلك لأنهما لم يكونا فى نظر أهل العصور الوسطى غير شاعرين لا غير ؛ ولقد كان الناس يظنون ، منذ عهد

(١) ولیم برین (١٦٠٠ - ١٦٦٩) مصنف طبرى إنجليزى ولد فى سوانوك - وكان يشى رذائل عصره ومؤلفاته . وكتابه *Histrio-mastix* هو رسالة ضد الروايات التمثيلية ، وقد قذف فيه الملكة هرجا ماريا ، فحرق سبب هذا القذف وحرق عليه شطع أذنيه والرجل مدنى الحياة - ثم أطلق سراحه ... لكنه عاد إلى مطاردة الحكام ، وانتخب عضواً فى البرلمان ، وعادى كرومول مسحه ثلاث سنوات ، لكنه نجا من الحج بعد سقوط كرومول وراح يؤيد الملكية تأييداً جنونياً (د) .

لرديفور الإشبيلي (في القرن السابع) أن أشعارها كانت تلقى إما بواسطة الشاعر نفسه أو بواسطة أحد أصدقائه من فوق شيء أشبه بالمنبر . ومعنى هذا أن المسرحية التي من هذا النوع أصبحت مجرد جزء من الشعر الروائي بعامة ... وفي هذا الوقت ، كان من بين القروى الجليلة بين المأساة والمهابة أن المأساة تتناول الشخصيات الرفيعة تناولاً جدياً ، في حين أن المهابة تتناول الشخصيات العادية تناولاً رقيقاً خفيفاً . ولما أصبحت المسرحية لا تتميز بشيء عن غيرها من الشعر كله ، صار من المستطاع أن نعم تطبيق هذا الفارق في نطاق أوسع . فن هذا ما يقرره داتقي (في سنة ١٣١٨) من أن المهابة تبدأ ببعض الظروف المعاكسة ، إلا أن موضوعها ذو نهاية سعيدة ، كما يبدو ذلك في ملامى تيرانس ،^(١) ومن هنا لم يتردد داتقي في تسمية قصيدته « الكوميديا الإلهية » ، La Divina Commedia ، مذ كانت في مطلعها شيئاً كريها شديد الهول لأن حوادثها تجري أول ما تجري في الجحيم ، أما نهايتها فسعيدة ، محبة إلى النفس ، ممتلئة بالبهجة ... لأن حوادثها تجري في الفردوس .

النهضة والنقد الكلاسي الحديث

ثم جاءت النهضة ، تلك التي ولد فيها من جديد روح المحاسة للشئون الكلاسيكية ؛ ثم انصلت المهابة والمأساة مرة أخرى بالمسرح (بعد أن كانتا مقصورتين على التلاوة) ؛ ومرة أخرى قامت حركة النقد المسرحي ، متميزة بنفسها عن حركة النقد الشعرية العامة ؛ وأقبل الناس إقبالاً شديداً على ما بقي من المسرحيات القديمة ، فكشفوا عن ألوان جديدة من الجمال في أولئك الشعراء اللاتين من ناظمي المسرحيات الذين لم تذهب أعمالهم بتامها . كما وجدوا في مخطوطات العلماء اليونانيين التي طال عليها الأمد كنوزاً

(١) مترجماً في كتاب بلون كارك European Theories of the Drama

أعظم مما استطاعت جوائز الهند الشرقية والغربية أن تقدم لهم من ثروة ،
أنف إلى هذا كله ما تبنوه حيث من أن المسرحيات لم تكن مجرد قصائد
(التلاوة) لكنها منظومات قصد بها أن تؤدي أمام جمهور من النظارة ،
ويقوم بأدائها ممثلون من لحم ودم . وسرعان ما خطوا خطوة أخرى بعد
ما قاموا به من إخراج ملاهى تيرانس وبلوتوس فى مسارح شبه كلاسية ،
إذ شرعوا يكتبون ملاهى ومآس بالغة الدارجة ، ثم راحوا يخرجونها
على تشكيلة من المسارح التى يحتاط فيها طراز العصر القديم بطراز العصر
الوسيط فى صورة غريبة ... وهكذا ولدت المسرحية الحديثة ... المسرحية
المتزجة بمسرحيات المصور الوسطى ... تلك المسرحيات التى قسم لها
أن تؤدي إلى شيكسبير .

وأهم الناس بطبيعة الحال بهوراس من جديد . وحينما عرفوا قيمة
أرسطو مرة أخرى ، اشتد شغف الكثيرين منهم بتدوين دراسات فى النقد
فى كل من المسرحيات القديمة ، والمسرحيات الأحدث منها عهدا . ولم يكن
لأرسطو نصيب من الذكر فى خلال المصور الوسطى كلها ؛ ولم يكن أحد
يعرف عنه إلا قليلا من نسخة عربية قام بها ابن رشد ، ترجمها عنه بدوره
إلى اللاتينية فى القرن الثالث عشر العلامة هرمان Hermann . ولم يعرف
العالم أرسطو معرفة حقيقية إلا حينما اكتشف مرة أخرى المخطوط
الكلامى فى القرن الخامس عشر ؛ بل كان الناس حتى فى ذلك الوقت يتمتعون
فى محاولاتهم تفسير عباراته ؛ ثم جاءت فى سنة ١٤٩٨ تلك الترجمة اللاتينية
غير الوافية التى قام بها جيورجيو فاللا ، وقد كان لهذه الترجمة الفضل
فى تنبيه الأذهان إلى أعمال الفيلسوف ، كما ضمنت قدرا من النجاح لأول
مرجع يونانى نشره ألدوس Aldus سنة ١٥٠٨ ، ولترجمات الكثيرة
باللغتين اللاتينية والدارجة ، وللأبحاث التى لا تعد لها التى بناها أصحابها
على أقواله .

ومن الغرابة بمكان، بالتقياس إلى العبقرية المستقلة الخلاقة التي اتسمت بها النهضة، أن يميل تقادها إلى السطحية والأحكام الآلية. والظاهر أن شغفهم بالآثار الكلاسية جعلهم يرفضون الاعتراف بـ «أصالة» شيء ما إلا ما تصوره تفكيرهم أنه من الفن القديم والحضارة القديمة. فنذ أن أصدر فيدا كتابه في فن الشعر *De arte poetica* (سنة ١٥٣٧) وما تلاه من تلك السلسلة من أبحاث النقد المنشورة والمنظومة، ونحن نسمع ذلك النداء نفسه: «اقتضوا آثار الأقدمين»، «لا تحاولوا أى لون من ألوان التجديد»، «حافظوا على الفصول الخمسة في مسرحياتكم»، «قلدوا سنكا»، وفوق كل شيء: «حافظوا على الوحدات». - قواعد الكلاسيين المحدثين هذه، تلك القواعد التي سوف تتناولها في تفصيل أوسع فيما بعد، قد لها أن تكون الهياكل الرئيسية في أصوة النقد المسرحيين، وأصوة مؤلفي المسرحيات، طوال قرون مستقبلية. ولم يحاول بعضهم أن يخفى تلك العظام النخرة، بل كان يعالجها في احترام كأنها رفات قديس؛ وكان البعض يدعى أنه حر لا يابه بهذه العراقيل الشاخصة في طريق حرية الفكر، بينما كانت أصدااء الجملة وراء أبوابهم تفضح أسرارهم، على أننا يجب أن نعترف بأن عددا قليلا نجح في الهرب منها، إلا أنهم كانوا من القلة بحيث لا يؤثر بهم، ولم يكن لهم قط هذا الأثر الذي كان يفرضه خصومهم.

ويجب ألا يُظن بطبيعة الحال أن نظام النقد الفكري كله خلال هذه الحقبة كان يقوم على الآراء الكلاسيية، فليس في مقدور الناس أن يلقوا عن كواهلهم يمثل هذا السر أثر يبتهم، وأثر أسلافهم الأقرين فيهم. ولقد كانت النهضة تشتمل على قدر عظيم من آثار العصور الوسطى، متغلغل في كل من ألوان نشاطها الإنشائية والنقدية؛ وكان التصور الشعبي للباساء، كما سوف نرى، يقوم إلى مدى بعيد على مُثُل العصور الوسطى بينما كانت أقوال كل من آباء الكنيسة، وفلاسفة العصر الوسيط الأحداث من هؤلاء عدا،

تقتب انتهاياً شرها بواسطة الطبريين Puritans ، ثم تُفسّر تفسيراً مُحكما بواسطة أنصار الشعر والمسرحيات . صحيح أن المذهب الطبرى لم يؤثر فى اللاتين ، كما أثر فى الشعوب الجرمانية ، إلا أن حركة الإصلاح المضادة لم تتم بدور أقل شأناً بين اللاتين مما قامت به حركة الإصلاح الخالص بين الشعوب الجرمانية . وسرعان ما فرغ التفاد فى أثناء الحركتين إلى المشكلات الأدبية الأخلاقية التى لم يكن لأرسطو بها أى قدر من العلم ؛ وسرعان ما أصبحت الأفكار الكلاسية مختلطة بطائفة من الأفكار الأجنبية عنها تماماً ، أو أنها كانت تفسر وفقاً لهذه الأفكار . وهذه النعمة التى تضرب على الناحية الخلقية هى من النعمات التى لم يصف عليها الزمن تماماً ، وهى مهما تبدت مطمودة تحت أقفال من الصور والأشكال المتعارضة لا تزال قائمة بالرغم من مضى ما يقرب من قرون أربعة ^(١) .

وسرعان ما أقام التفاد الإيطاليون لأنفسهم فى فرنسا مكاناً رفيع الشأن ؛ فلقد كان البلاط الفرنسى على صلة ونية ببيوتات مانتوا وفلورنسة ؛ وكانت اللغة الإيطالية تكاد تكون لغة التأدب ورقة الخاشية ، وكان المؤلفون الفرنسيون يكثررون من زيارتهم إلى بلاد تلك الأكاديميات القائمة عبر جبال الإلب والتى كانت وسيلة للترقى بجهود هذا الزمن الأدبية والفنية . وعلى هذا أصبح كاستلغرو ^(٢) وسكاليجر ^(٣) أستاذين فى فن النقد ؛ وأصبح الناس ينظرون إلى أرسطو نظرهم إلى نبى الحكمة الأزلية الملهم . ونعود فننبه إلى أنه كان ثمة عدد من خصوم هذه الحركة ؛ بيد أن النظام الكلاسى

(١) وهكذا مر بدتو مرشى فى سنة ١٥٥٣ جميع الأدب فى مؤء الدين ، وقد تابعه فى ذلك العالم سكاليجر Scaliger (١٥٦١) الذى كان أعلم منه شأنًا وأكثر عجة فى نفوس الجماهير .
(٢ - ٣) Castelvetro و Scaliger من أعلم المفتلين بالأدب والقد فى المصور الوسطى - وقد كان سكاليجر (الأب = ١٤٨٤ - ١٥٥٨) من كرسوا حياتهم لحكمة الأدب والطب ، وله مؤلفات قيمة ناقش فيها آراء أرسطو ، كما كانت له شروح صافية على كتب أرسطو فى الحيوان والأدب والشعر (د . خ) .

كاذب يكون متبعاً في العالم بأسره ، وقد ظل متداخلاً في صميم تلك المدرسة العظيمة من مدارس الفكر ، والسليقة الفنية الخلاقة التي ازدهرت في عصر لويس الرابع عشر .

وقد تسربت ، المثل الكلاسيكية ، في الواقع ، إلى كل شيء ، وهينمت عظام هوراس النخوة ، وطيف آرسطو الزائف ، فأشاعت الهيبة في النفوس جميعاً ، حتى في قلوب معاصري شيكسبير . لقد كان كل شيء يخضع لسلطان هذه النظرية غير الطبيعية بالآفاق من السحر ما بلغه كتاب سدن : « إعتذار عن الشعر » ، Apologie for Poetrie وسدن يقض من قيمة الملهاة المفجعة tragi-comedy التي كان ينبغي أن تكون إحدى المفاخر المسرحية في عصر إليزابث ، وهو يقض من شأن أولئك الكتاب جميعاً ، الذين انغمسوا كما انغمس شيكسبير في التيار الرومنسي . وهو يتحدث عن « مآسينا وملاهينا » (وئمة ما يور ما ينبغي عليها) فيلاحظ عبث مؤلفها بالتقواعد ، وتجرحها من التأدب الأمين ، والشعر البارع ، اللهم إلا إذا استثنينا جوربودك Gorboduck^(١) مع أن مسرحية جوربودك هذه ، مهما تكن قيمتها التاريخية ، لا يمكن أن تكون إلا قطعة مخيفة من البيان المرقش الذي لا يمكن أن يثير فينا شيئاً من الإلهام .

ثم يجيء جونسون بعد سدن ، فيحاول أن يطبق تطبيقاً علمياً مادعاً إليه هو وسدن نظرياً . وقد جونسون قد مبتور لأنه ينحصر بوجه خاص في كتابه الصغير المسمى « إكتشافات Discoveries » بيد أن ميوله الكلاسيكية الحديثة يمكن أن ترى بقدر كاف من الواضح في مآساتيه سيجانوس Sejanus وكاتيلين Catiline ، ولا جرم أنهما كتبنا لمعارضة مسرحيات شيكسبير

(١) إدورد - ١ - آربر (١٨٦٨) - وقد فضلنا تلخيص هذه المسرحيات في كتاب غير يكون ملحقاً لهذا الكتاب ويظهر أثره مباشرة إن شاء الله وذلك لكي يلم القارئ بموسوعات المسرحيات التي يستشهد بها المؤلف ولا يعرجها .

الرومسية. ثم يأتي بعد جرونسون كثيرون آخرون من النقاد والكتاب المسرحيين وفي الوقت نفسه كان مركز التقل في حركة النقد ينتقل من إيطاليا إلى فرنسا. ونحن لا نجد في إيطاليا في واقع الأمر شيئاً ذا قيمة حقيقية من سنة ١٦٠٠ إلى سنة ١٧٠٠؛ في حين أن فرنسا تستطيع أن تفتخر في تلك المدة نفسها بالنقاد المتحررون الذين: أوجيه Ogier (المتوفى سنة ١٦٧٠) وبمولير (١٦٣٢ - ١٧٠١) صاحب النظريات العملية، وبعدد من الكتاب العظام الذين كان يطلق عليهم لقب «أوجستان»^(١) Augustan من مقلدي القواعد مثل تشابلان (١٥٩٥ - ١٦٧٤) ولا ميناردير La Mesnardiere (١٦١٠ - ١٦٣٢) وهيدلان Hédelin (١٦٠٤ - ١٦٦٠) وبيير كورني (١٦٠٦ - ١٧٨٤) ورابين (١٦٣٩ - ١٦٩٩) ورابان (١٦٣١ - ١٦٨٧) وبوالو (١٦٣٦ - ١٧١١) وسان إفرمون (١٦١٠ - ١٧٠٣). ولا جرم أنهم تبحروا في تقوية روابط المذهب الذي ورثوه عن إيطاليا، وسرعان ما انتقلت أفكارهم إلى إنجلترا في القرن السابع عشر؛ وقد تفرد بـكان الصدارة في توضيح المذهب توماس رايمر Thomas Rymer (١٦٤١ - ١٧١٣) راهب الكلاسيكية الحديثة. وهو يوضح لنا في كتابه: النظر في مآسي العهد الأخير^(٢) (١٦٧٨) - و- نظرة عابرة في المأساة^(٣) (١٦٩٢ - ٩٣) هذا الخط القريب من أنماط النقد، وأصلاً به إلى *reductio ad absurdum* (أي إقامة البرهان بنقض تقيضه). فياجو في نظر رايمر شيء مستحيل. لماذا؟ لأن من المسلم به أن جميع الجنود هم رجال

(١) نسة إلى العصر الأوغسطي والتاريخ الروماني، عصر أوغسطس العظيم. وكان أشهر أدباء هذا العصر أوفيد وهو راس وليبي وفرجيل وكاتا لوس، وكان كل منهم (أوجستان) أي أحد أئمة الأدب في عهد أوغسطس - وقد استخدم هذا اللقب في عصر الملكة آن الإنجليزية وفي عهد الملك لويس الرابع عشر (د)

The Tragedies of the Last Age Considered. (2)

A Short View of the Treagedy. (3)

شرقاء ، ولأن من المسلم به أيضاً أن جميع البشر يجب أن يظهروا العرفان بالجميل لمن يحسن إليهم... وهذا ببساطة هو قانون هوراس في الأنماط ، كما يوحى به فن اليونان ، بالتأليه .

أما دريدن ، كما مر بنا ، فقد شجب على هذا ؛ ومؤلفه المعروف «مقالة في الشعر المسرحي» Essay of Dramatick Poesie الذي نشره سنة ١٦٦٨ يصور في شكل حوار المعركة بين أولئك الكلاسيين المحدثين الذين كانوا يستلهمون فرنسا ، وبين أولئك النقاد الأكثر حرية الذين استطاعوا أن يتذوقوا شيكسبير . و«مقالة في الشعر المسرحي» من الكتب التي ينبغي أن يقرأها كل من يريد أن يدرس أصول فن المسرحية ، وليس تطور النقد الأدبي فحسب . وملاحظات دريدن في النقد ليست متصرفة على هذا الكتاب ، في الواقع ؛ ونحن نجد له قولاً من أفضأ أقواله حقاً ، لم نثر عليه إلا في نسخة من كتاب رايمر كحاشية من حواشي المخطوطات ، جاء فيه : إنه لا يمكن أن أرسطو قد قال هذا ، لأن أرسطو يتخذ قواله من سوفوكليس ويوريبيدز ، ولعله كان يثير آراءه لو أنه رأى مسرحيات شعرائنا^(١) . ولم يكن دريدن وحده صاحب هذا الرأي ، بل لم يكن أول من قال به ، لأن فرنسوا أوجييه كان قد انتهى إلى مثل هذا سنة ١٦٢٨ . واسمع إليه يقول :

«لقد كتب اليونانيون لبلاد اليونان ، وظفروا بالإنجاح في نظر الصفوة المثقفة من أهل زمانهم . ونحن إذا أرخينا المنان قليلاً لعبقريه بلادنا ورقة لغتنا ، نكون قد اقتدنا بهم على صورة أحسن كثيراً عما إذا رحننا قننى أثرهم خطوة خطوة ، في أساليب مبتكراتهم وقوالهم الشعرية ، كما صنع بعض

(١) للاطلاع على هذه المواثي ارجع إلى كتاب سكوت سينجورى Works of Dryden ص ٢٧٩ وكتاب سينجورى : L'art Critique ص ١٠٧ - ١٠٨

مؤلفينا،^(١) .

غير أنه مهما يكن دريدن قد سبق إلى هذا الرأي، فإن لتعبيره من رنين القوة والحق ما يشهد للنوقة السليم الطبيعي، وإدراكه العميق للقيم الأدبية التي زاد بها في ثروة النقد. ولعل شعار كتابه العظيم «مقالة في الشعر المسرحي»، هو ما نجده بالمثل في هذا التعليق الوارد في كتاب رايمر.

دولة الأوطار الحديثة :

ولقد بدأت تظهر أساليب جديدة في النقد وفي عالم المسرحية منذ بدء القرن الثامن عشر. وكانت أولى المثل الكلاسيكية الحديثة لا يزال لها سلطانها. ففي فرنسا، كان فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) يؤيدها في قوة وفي إصرار؛ وفي إنجلترا، كان أديسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) يصدد أحكامه المهذبة، الـ «أمنية» التي هي من هذا النوع الذي لا إلهام فيه، النوع القائم على الطريقة المتبعة نفسها. على أن الروح الجديد لا يلبث أن يظهر بالتدريج. والظاهر أن هذا الروح الجديد يرجع إلى عاملين رئيسيين كما يعملان عملهما في تلك الفترة. أما العامل الأول فهو إعجاب الناس بشيكسبير؛ فلقد كانت مسرحيات عصر إليزابيث تمثل بانتظام في مسارح لندن، وقبلها كان يمضي أسبوع دون أن تتاح الفرصة للناس لمشهود بعض مآسي أو ملاحم شيكسبير وجونسون وفلتشر وماستنجر. وكان كل من هؤلاء قد حطم جميع قواعد المذهب الكلاسيكي؛ وبالرغم من هذا، فإن النقاد لم يجدوا في هذه المسرحيات إلا ما يسعهم توجيه الثناء إليه. وكانت الطريقة المعتادة للهرب من هذه القواعد هي الاحتجاج بالاتجاه إلى «الطبيعة»؛ لقد كان شيكسبير «يكسو شعره القوى بمسحة الجراءة وعدم المبالاة. لقد كان: «ممشوق الطبيعة».

(١) Préface au Lecteur ملحقة بكتاب (صور وصياد ١٦٢٨) لزمه

ونتيجة لهذا نلاحظ أنه : بينما لم تكن الطبيعة في فرنسا في القرن السابع عشرة تسمو على قواعد القداماء المزعومة إلا من وجهة نظرية ، إذا هي في انجلترا تسمو على تلك القواعد سموا عمليا على هذه الصورة . وفي الحق ، لأنها لم تسلك تبليج على أحد ، إذا استثنينا الدكتور جونسون ، وحتى جونسون نفسه لم يظفر من ضوئها إلا بشعاع ضئيل ، حتى أن شيكسبير ليعد منها إلى انبثاق طريق المسرح أكثر جدة وأكثر صحة ، والسبب الذي لاسبب غيره لهذا هو أنه حطم هذه القواعد الكلاسيكية بالفعل . ومع ذلك فقد كانت فئة حقائق ناصعة ، الحقائق التي كان لابد من مواجهتها ، والتي أقنعت الناس إقناعا لا مجال فيه للتردد بضرورة سلوك طريق أكثر تحررا من طرق التفكير السليم . ولعل هذه الدعوة إلى التحرر قد كانت أقنعا العوامل في تطور التجارب الجديدة التي كان يقوم بها الكتاب المسرحيون في انندن . ولقد كانت الملهاة العاطفية الرقيقة Sentimental comedy والمأساة البورجوازية ، بالرغم من بعدها من مسرحيات شيكسبير ، الدليل على رغبة الكتاب المسرحيين في محاولة شيء جديد يختلف عن تلك الطرز التي أكل الدهر عليها وشرب ، ورغبتهم كذلك في الهرب من مجرد التقليد . وهذه العاطفية هي العامل الثاني العظيم الذي كان يعمل على خلق تغيير في الفكرة التي قام عليها النقد ثم انتقلت هذه المسرحيات إلى فرنسا ، وتحمس لها تحمسا كبيرا ديندو (١٧١٣ - ٤) وأقرانه ، أولئك الذين لم يلبثوا أن حاولوا إيجاد تيرير معقول لأسلوبهم في كتابة المسرحية . ويبحث ديبرول الكوميديا الجديدة (١٧٥٨) ، ومقدمة لاشوسيه لمسرحيته La Fausse Antipathie (١٧٣٣) ، ومقالة بومارشيه عن المسرحية الجديدة (١٧٦٧) هي ونائق لاشك في أنها تضرب على وتر جديد مهما بدا فيها من هذا الطابع الذي يجعلها ملتزم آراء المذهب الكلامي الحديث باقتباس اصطلاحاته ، وتنظيم مادتها وفقاً له . ويمكننا أن نتبع خطوات هذا التأثير المشترك ، وبالأحرى تأثير شيكسبير وتأثير الكتاب المسرحيين

العاطفين ، في كتاب ^(١) Hamburgische Dramaturgie المشهور ،
من تأليف لسنج (١٧٢٩ - ٨١) حيث نلس محاولة مقصودة للتوفيق
بين تقريرات أرسطو ومسرحيات شكسبير وغيره من المسرحيين المحدثين .

النقد الرومنسى :

وفي هذا الوقت تقهه أخذت تبدو للعيان بشائر تغيير كبير في ترتيب
الآداب وردمها إلى مبادئها الأولية ؛ فلقد برزت إلى الوجود طلائع المذهب
الرومنسى في كلا المجالين النظرى والعملى ؛ لقد كان جراى Gray يكتب
أغانيه Odes ، وكان كولنز مستغرقا في تأملاته في مبحث القصة الكلتية ؛^(٢)
وكان تشاترتون ، ومسر راد كلف ، وجيش من الكتاب الآخرين ، عبارة
وأدعياء ، يلتصقون طريقهم بإجراء تجارب نحو شعر جديد ونثر جديد ؛
ومن هنا نشأ النقد الرومنسى بوصفه مكملا لامندوحة عنه لألوان النشاط
التي كان يضطرب بها علم الفن الإنشائى ؛ وكان هيرد Hurd وآل وارتن
The Wartons وغيرهم ، يبذلون قصارى جهدهم لكي يظهروا الناس على
آيات جمال العصور الوسطى ، التي طالما احتقرها الناس . أما في إنجلترا ،
فقد كانت المسرحية ، والأسفاه ، منعزلة عن هذا كله إلى حد ما ، ولم تكن
المسارح في أواخر القرن الثامن عشر في حالة مزدهرة ، وكان الأدب
العاطفى قد أصبح أدبا كاذبا يغى النفس ، والمسرحية المفجعة رخوة
ولاحية فيها . وما كاد القرن التاسع عشر يطالع الناس حتى كانت الميلودراما
قد ظهرت إلى الوجود ، وليثت المسارح - لآمد طويل - لا تقسم

(١) كتاب جم فيه لسنج فصوله التي تصورها في نقد المثلثين والروايات التمثيلية في مدينة

همبرج (٥)

(٢) القصة الكلتية أو Gaelic romance هي تلك القصص التي كتبها كتاب كلتيون

Celtic أو Gaelic - ولا سيما الأيرلنديون منهم (٥)

غير الاستعراضات والمشاهد المثيرة ، وما كاد الشعراء يفظنون إلى المستوى المنحط الذى هبطت إليه أنواق الجماهير حتى مالوا هم أيضا إلى تجاهل مسارح زمانهم تجاهلا تاما ، أو راحوا ينشئون الـ closet-drama أو المسرحية التى تقرأ ولا تمثل ، كـ مسرحية بيرون « فترنر Werner » التى لم يقصد بها وجه المسرح قط ، ولم يضعها فى « الشكل الذى يجعلها لائقة للإخراج المسرحى » ، على أن العودة إلى دراسة شيكسبير ، ومعاصرى شيكسبير ، بالإضافة إلى عودة الناس إلى تذوق الأجداد الحقيقية للأدب اليونانى ... كل هذا كان من أثره أن عاد الناس من جديد إلى الاهتمام بروائع الماضى العظيمة . وقد تقدمهم كولردج فى هذا الطريق ، فأنشأ طرازا جديدا كل الجدة فى التحليل النقدي ، فى محاضراته ، وفى كتابه ؛ ملاحظات على شيكسبير Notes on Shakespeare . ثم بذل هازلت قصارى جهده فى الوقت نفسه لكي يتكشف مظاهر الروح الكوميدي كما تناوله شيكسبير والكتاب المسرحيون فى عهد عودة الملكية The Restoration ، وكتاب الرواية القصصية فى القرن الثامن عشر ، بينما كشف لنا لامب Lamb عن لطائف أدباء عصر إليزابيث ، وتحدث إلينا عنهم حديثا مستثيرا . ولقد كانت الأعمال التى أنجزتها هذه المدرسة أعمالا فائقة ، إلا أنها اتسمت بسمتين فى الفترة الأولى من نشأتها منعتهما من الوصول إلى نتائج نهائية . وأولى هاتين السمتين أن طرائقها كانت ذاتية إلى مدى بعيد ، تعتمد على أذواق النقاد العديدين ، وأهوائهم ، حتى لا يكاد الإنسان يعثر ثمة على تلك الزكاة العلمية الواسعة الأفق ، التى لا يشوبها الهوى ، والتى أكتسبت كتاب الشعر لأرسطو مكانته العليا فى تاريخ النقد . والسمة الثانية أنها كانت تتجاهل ذاتية المسرح تجاهلا يكاد يكون تاما . ولعل شيكسبير عند كولردج كان شاعرا خالصا ، ولعله كان ينظر إلى أعماله على أنها لم يقصد بها وجه المسرح على الإطلاق . إن واحدا من هؤلاء النقاد لم يحاول أن يكشف الظروف التى أحاطت

بآيات الفن المسرحى الكبرى فى أثناء العهود المختلفة لتاريخ المسرح . لأنهم لم يشيروا بكلمة واحدة إلى الصور الخاصة التى كان يتخذها المسرح اليونانى . وقل مثل ذلك عن المسرح فى عهد إليزابيث ، فهم كانوا يجهلون تقاليد المسرح أو يسكتون فلا يذكرون منها شيئاً ، ولم تحُدث النقد هذه الظروف حق قدرها ، ولم ينتفعوا بها فى ميدان النقد ، إلا فى الأيام الأخيرة ، وذلك لما لهذه الظروف من الأهمية البالغة فى فهم المسرحيات ذات الطابع الخاص .

أما فى أوربا فقد كان ثمة شيء ذو صبغة عملية أكثر مما فى المسرح الإنجليزي لقد كان شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) وجيته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) يفهمان حاجيات المسرح فهما تاماً ، وكانت لأقوالهما من أجل هذا طهجة ألوانى ، بينما استطاع عالم مثل شجل (١٧٦٧ - ١٨٤٥) أن يستحدث مقارنات تحليلية لا يمكن أن يدانيه فيها غيره . وكان الألمان يكرسون أنفسهم فى حماسة للبحث فى تاريخ المسرح والمسرحية ، وكانوا يتحسون سُبُلهم فى ميادين الفن والجمال المعنوى ، ولهذا كان لجهودهم فى النقد قيمة لها قوتها الحقيقية ، وقدرتها على البقاء . لأنها تقوم على أساس من تقديرهم للحقيقة والأمر الواقع . وقد رأت فرنسا ، هى الأخرى ، تطور هذا الأسلوب الجديد من أساليب النقد . لقد كان القرن التاسع عشر قرن ثورة ؛ وبسبب غلبة تقاليد المذهب الكلامى الحديث فى المسارح الفرنسية ، بدت هذه الثورة أكثر جدة وأشد عنفاً مما كان المذهب الرومانسى الإنجليزي . على أننا يجب ألا نقس أن فرنسا كان لا يزال لها أن تستمتع بنشوة اكتشاف شيكسبير الحقيقى ، بينما كانت إنجلترا ماضية فى ذكر شيكسبير ، لانفساء أبداً . وقد جاء دفاع هوجو عن هذا الشيء العجيب الذى يكاد يبدو شاذاً (١) ضربة لازب لهذا السبب ، ونشبت الخصومات الأدبية حول ابتداعاته الجرئية ، فى صورة

(١) بقصه اللثم الرومانسى (٥)

لم يكن لها مثل في الشاطيء الثاني من القتال الإنجليزي .

النقد الحديث :

لقد حدثت نقطة التحول في علم النقد ، في حوالى الحلقة التاسعة من القرن التاسع عشر ؛ فقد نجحت بحوث العلماء في كشف ميادين شاسعة من ميادين المعرفة فيما يتصل بكل من المسرح والمسرحية في الأزمنة الماضية ؛ وكانت الحاسة الأولى للرومنسية قد ذهبت ؛ وكان ثمة متسع من الوقت للتأمل ، وللتحليل المقارن ، وقد عولجت جميع المشكلات القديمة من كل جوانبها ، وبدأت في فحصها من جديد ؛ وحفزت دراسة علم النفس بعض الناس إلى محاولة البحث في مصادر الضحك والافتعال المحزن ؛ وعنى آخرون ، أمثال سارسيه وبروتير وآرشر ، بالأصول الأساسية لقن المسرحية نفسه ؛ وحاول غير هؤلاء وهؤلاء ، بعد دراسة ظروف دور التمثيل . استذكار الطابع الذى كانت تتركه في قلوب الناس كبار روائع المسرحيات ، حينما كانت تخرجها تلك المسارح التى لم يعد لها وجود الآن . وهكذا لا نجد لتلك الثروة من المعرفة ، وهذا الأساس المتين لحقائق الأشياء ، وتلك اللوذعية الثقادة ، وهذا التجرد من الهوى ،... لا نجد لذلك كله ضريبا إلا في هذا الكتاب الأول المجيد ، الذى كان أول مؤلف ظهرت فيه تلك الطريقة وذاك الأسلوب ... كتاب الشعر لأرسطو .

وهذا ليس يعنى بالطبع ، أن جميع المشكلات قد حلت ، وأن جميع المسائل قد استقرت استقراراً نهائياً ، فعمل النقد بعد هذا كله ، ومهما كانت الطريقة التى يتم بها من المطابقة للأصول العلمية ، لا يمكن مطلقاً أن يصبح علما من العلوم الثابتة ، حتى أكثر الاستدلالات براعة وأشد التقديرات تقاضا ، تترك وراءها الكثير الذى لا نقول فيه شيئا . ويمكننا أن نقول إن من نقد المسرحية (النقد الدرامى) بالرغم من هذه القرون

الطوال ، وبالرغم من المعارف السامية التي تمت في العصر الحاضر ، لا يزال في مهده ، لأنه لما يبلغ تماماً الرأى القاطع المانع في المسادة التي يعمل في ميدانها . فلقد كتبت مجلدات لا حصر لها عن المظاهر المسرحية المتعارضة من المأساة الرفيعة والمهابة غير المبتدلة من جهة ، إلى أسوأ ألوان الميلودراما والمزليات من جهة أخرى ؛ بل لقد كتبت مجلدات لاعداد لها عن مسرح الدمى والقره جودز ، اللذين يمتان من بعد بوشائع القربى إلى ثالياً (ربة المهابة) وملبومين (ربة المأساة) وقد عملت دراسات جيدة عن إسكيلوس وسنكا ، وعن شيكسبير وموليير ، إلا أنه كثيراً ما حالت الصعوبات التي هي من سمات هذا الموضوع دون القيام بتحليل صحيح للسجايا المشتركة بين كل من شيكسبير واسكيلوس ، وبين كل من موليير وأرستوفانز ؛ والظاهر أن مثل هذا التحليل سوف يتيح أعظم الفرص لتقاد المستقبل، وإن كانت الصعوبات التي هي من سمات هذا الموضوع ، ثم ضخامة العمل نفسه سيجعلنا ننتظر زعنا طويلا قبل أن نرى هذا العمل الذي سوف يؤدى لمسرحية العالم الذي نعيش فيه ما أدهأ آرسطو للمسرحية الانينية . على أن هذه هي الناحية التي ينبغي لنا أن نتوجه إليها بأنظارنا ؛ ولا بد لكل من يكمرس نفسه للقيام ببحث هذه الفكرة في النقد من اتباع طريقة المقارنة التحليلية التي يظهر أنها الطريقة التي لا معدى عنها في الواقع .

الفصل الثاني

معنى المسرحية (الدراما)

لا جدال في أنه من واجبتنا، حينما نشرع في عمل كائني نحن، بصدده الآن، أن نتوقف قليلا لنسال أنفسنا عما تقصده بالضبط بالكلمتين دراما، drama ودرامى dramatic ، أو: مسرحية ومسرحى . ومعنى آخر، ماهو في نظرنا جوهر فن المسرحية dramatic art إذا عارضناه بفنون الشعر والتصوير والنقص ؟ إنه فن من الفنون بلا ريب، ولكن ... بأى الألفاظ نستطيع أن نحدد هذه السمات الخاصة التى تميزه من الفنون الأخرى ؟ لقد يبدو هذا ، من النظرة الأولى ، عملا يسيراً ، بالقياس إلى غيره من الأعمال؛ إلا أننا إذا تأملناه ملياً لتكشفت لنا صعوباته، تلك الصعوبات التى قد يحسن أن نوهها بإيراد تحليل مقتضب لبعض المحاولات التى حدثت في الماضى رجاء العثور على جواب مناسب وتعريف لا لبس فيه .

نظرية المحاكاة

من أولى النظريات وأكثرها شيوعاً تلك التى يمكن أن تسمى « نظرية المحاكاة »، وإن تكن كلمة « محاكاة »، التى تحمل تفسيراً أوسع وتفسيراً أضيق على حد سواء تحتاج منا إلى مزيد من العناية للنظر فيها ؛ وقد يمكننا أن نغير عن هذه النظرية في أوجز صورها وأكثرها سذاجة بهذه العبارة التى قالها شيشرون وقبها عنه إليوس دوناتوس . فالمسرحية في رأيه : « نسخة من الحياة : مرآة للعادة : صورة منعكسة للحقيقة »، فهذا التعريف ، إن صح أن ندعوه كذلك ، فيه تقاد متلاحزون مئات المرات ، و« عُدَّ أساساً لبحوث لا عدد لها ، وبخاصة في زمن النهضة »، وحتى في الأزمنة الحديثة

نسبنا نجد أنه لم يعدم من يقول به، وذلك أنه وافق أهداف الواقعيين الفنية في القرن التاسع عشر. فلقد كان غرض زولا من كتابته قصته "تيريز راكان" هو في أساسه الغرض الذي عناه شيشرون حينما قال: "لقد استحدثت شخصيات لا فائدة منها ولا حاجة إليها".

ويقول زولا: "... لكي أضع كوارث الحياة اليومية جنباً إلى جنب مع ما يعانيه أبطال قصصى من أوجاع مخيفة، حاولت باستمرار التوفيق بين الجو العام في قصصى وبين الوظائف العادية التي تضطلع بها شخصياتى حتى لا يظهرن بمظهر الذى يمثل، بل الذى يفتش، أمام النظارة"^(١)، ونجد مثل هذا الرأى نفسه، بتعديل بسيط، وراء كثير من النظريات المتعلقة بالكوميديا العاطفية والمأساة البورجوازية؛ وحينما يقول بومارشيه إنه "إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجرى في هذه الدنيا فإن الاهتمام الذى يثيره ذلك فينا لا بد بالضرورة أن يكون وثيق العلاقة بالطريقة التي ننظر بها إلى الحقيقة"^(٢) فنحن نتحقق من أن "مرآة الواقع، لا تزال مَسْئَل بومارشيه الأعلى فيما يعرض على خشبة المسرح".

والآن، وإذا كنا سنأخذ بهذا الرأى في أدق تفسيراته، فإن المسرحية تكون فقرة مقتبسة من الحياة. ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل لما لمشهد مما قد يكون حدث بالفعل، ولما لشيء تخيُّله الكاتب في صورة يجعله مشابهاً لما يقع في الحياة... ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذى يكسبها صورة صوتية مطابقة للأحداث الحقيقية التي تجري بين الناس في حياتهم العامة؛ ولا بد أن يكون أعظم ما في المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة.

(١) مقالة تيريز راكان (١٨٧٢) ص ١١

(2) Essai sur le genre dramatique sérieux (1767)

ونحن إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء، فقد نشعر بما يفرينا بالاعتقاد في أنها آراء صحيحة جديرة بالثناء؛ إلا أن لحظة من التفكير فيها قينة بأن تكشف لنا عن كبريائها. وبصرف النظر عما قد يخطر ببال الإنسان من أن أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق أو قل جراراموفونات تسجل الحياة كما هي - فرعان مائتين أن هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات، لا شيء، إلا لأن الرواية التخيلية لا يمكن بحال أن تكون فقرة مقتبسة من الحياة، وحتى لو فرضنا أن مؤلفا من المؤلفين يستعمل في أحد مشاهد مسرحيته نفس السكيات التي استعملها بعض الأشخاص الحقيقيين من اتخذهم الكاتب نماذج لشخصياته المسرحية، فالحقيقة التي لا جدال فيها هي أن هذا المشهد لكونه غير مرتبط بما قبله أو بعده من المشاهد يكون مشهدا غير طبيعي، أو بعبارة أخرى، يبعد عن الواقع ويدخل في نطاق الفن. لقد وقع اختيار المؤلف، بعد طول التحري على هذا الجزء بذاته من أجزاء الحياة لأنه يخدم الغرض الخاص الذي كتب مسرحيته من أجله... وأكثر من هذا... إن كاتب المسرحية، إذا لم يستعمل بعض الأدوات الآلية في تسجيل الأصوات الأصلية، فلن يرأوده الأمل على الإطلاق في استعادة نفس السكيات التي تفوه بها المتحدثون بالضغط، بكل ما فيها من بيان، وبأدق التفاصيل التي نطقوها بها. وإذا كان هو الذي يبتكر المشهد والشخصيات، كما هي العادة، فلن يكون إلا حلما من الأحلام أن يتصور أن شخصياته هذه، إذا كانت أشخا معاوية، كانت تتكلم بمثل هذه الالتقاط، لو أن المشهد حدث في الحياة الواقعية. وعلى هذا، فالذهب الواقعي بمعنى الصريح هو من رابع المستحيلات، ومن الأشياء التي لا تقع في الحسبان.

بل الكتاب المسرحيون العظام لا يدور في خلدكم أن يكتبوا شيئا من ذلك. وليست المسرحية الواقعية هي المثل الأعلى الذي يوجهون

إليه جهودهم . وقد تكون قوة الملاحظة ، والذاكرة الحسنة (أو تلك الأقراص التي تكون في متناول اليد ، والتي كان شيكسبير يستعملها ، على ما ذهب إليه مستر برناردشو في تصويره الساخر) جزءاً من عُدّة الكاتب المسرحي الضرورية . إلا أنه لا ينبغي أن الذي يحمله فنانا ، ومُظفره بمرتبته النهائية ، هو قدرته على الاختيار ، ومع قدرته على الاختيار ، وجنبا معا ، إلى جنب ، بل ربما كان أعظم منها ، ذلك الذي قد يسمونه : الطاقة الإخبارية Theinforming power التي يستطيع بواسطتها الإيحاء بالمعزى العظيم الملقى بالمعاني في مشاهدته ، وفيما تنطق به شخصياته . وعلى هذا ، ففي وسعنا الآن أن نطرح جانباً تلك الآراء الواقعية الأضيق أضيقاً ، إذ أننا لو تمكنا بهذه الآراء لاضطررنا إلى القول بأن مسرحيات اسكيلوس وأرستوفانز وشيكسبير وموليير كانت مسرحيات رديئة ، بل لقلنا إنها لم تكن لها قيمة مسرحية (ددامية) على الإطلاق .

على أنه يبقى بعد ذلك هذا التفسير الأوسع مدى ما تقدم ، ألا وهو تفسير نظرية المحاكاة ؛ ولا بأس هنا من الرجوع إلى آراء أرسطو وشُراحه . والمبدأ الأساسي الذي يقيم عليه أرسطو جميع قضاياه هو أن الفن ، بعامه ، يتألف من المحاكاة . وبكل أسف إن الكلمة اليونانية التي يستعملها بمعنى « محاكاة » لم يحاول أن يُعرّفها في أي مكان من كتابه ، ثم هو ، في حدود ما نعلم ، يستعملها في معان مختلفة . والأمر لا يستدعي هنا أن نخوض في بحث هذه المشكلة بحثاً مستفيضاً ، ولهذا نكتفي بالإشارة إلى أن أرسطو — على ما يبدو — لم يكن يعنى بالمحاكاة ترديداً خالصاً للواقع إلا فيما ندر . فمن ذلك قوله إن المأساة تتحرى تقليد طبقة من البشر أعلى من سائر الطبقات ، ولكن الملهاة تجعل الناس أرباباً عامين . . ومن هذا يتأكد في رُوعنا أنه يستعمل كلمة المحاكاة بمعنى واسع سعة كبيرة ؛ ويُقَوَّى

بما نذهب إليه في ذلك أننا نجد يقول : « إن الملاحمة ... وشعر المأسى ،
وفضلاً عن ذلك ، الملهاة وشعر الدرام »^(١) ثم الجزء الأكبر من فن الناي
والقيثار ، هي برمتها صور من المحاكاة . ونحن نكاد نقول بالفعل
إن أرسطو يفكر هنا إما في الابتغاع بالأشياء انتفاعاً واقعياً - كالأصوات
والكلمات - بوصفها أشياء مقابلة لاستعادة الواقع ، وإما فيما للفن من قوة
في خلق الانفعالات التي تثيرها مشاهد الحياة الواقعية نفسها . وإلا فإنه
يكون من الهراء والعيب أن نظن أنه فكر في أن تكون موسيقى الناي ، أو
أن يكون الشعر « محاكاة » ، بمعنى صورة أصلية لأشياء موجودة في الحياة
الواقعية ، وإن يكن هذا الإشكال في التصور ظل قائماً أحقاباً طويلة بالقياس
إلى المسرحية ، كما رأينا . ومثل هذا التفسير الواسع لصفة المحاكاة في المسرحية
يجد له صدى في بعض النظريات الأحدث عهداً ، تلك النظريات التي تدور
حول وظائف الكاتب المسرحي . وبما أن هذه مسألة لها أهميتها ، فلا بأس
من أن نستعرض هنا عدداً قليلاً من هذه النظريات :

يقول هوجو : « أظن أنه قد قيل : إن المسرحية مرآة تنعكس فيها
الطبيعة ، إلا أن هذه المرآة إذا أريد بها أن تكون مرآة عادية ... لها سطح
أملس مستو ، لما أمكنها أن تعكس لنا إلا صورة قبيحة للأشياء . صورة
ليست مُحجَّمة ، صادقة ... لكنها .. صورة لحيوية فيها ، فن المعروف
أن اللون والضوء مفقودان في الصورة المنعكسة البسيطة ، ولهذا ، وجب
أن تكون المسرحية مرآة بُورية - أي تُجمِّع الأشعة الملوثة وتُكثِّفها ،
بدلاً من أن تجعلها ضعيفة واهية .. مرآة تجعل من الشعاع ضوءاً ، ومن

(١) الدرام Dithyramb أو أغنية ليلخوس نوع من الأغاني الراقصة التي تطورت إليها
الأغاني الدينية على يدى الشاعر اليوناني أريون (د)

الضوء مناراً . وهنا فقط ، تستحق المسرحية أن تكون فناً (١) .

وهذا الذى يقوله هوجو يؤكد أن الفن هو بالمكان الأسمى من الأهمية ، ويمكننا أن نضيفه - أى كلام هوجو - إلى ما توصل إليه سارسيه من أن الطبيعة وحدها فرق المسرح قد تبدو شيئاً تافهاً ، بل شيئاً كاذباً .

يقول سارسيه : « إنى أعتقد أن واقع الحياة ، إذا أبرزناه فريق المسرح إبرازاً صادقاً ، قد يبدو شيئاً مكذوباً في نظر هذا الوحش ، ذى الرؤوس الألف ، الذى نسميه الجمهور ، ولقد عرّفنا الفن المسرحى بأنه المبلغ الإجمالى الذى نسمين بموجبه على تمثيل الحياة فى المسرح ، وأن تقدم بواسطة هؤلاء المائتين والألف من النظارة المحتشدين فيه ، ما يتوهمون أنه الحق (٢) » .

وقد استطاع بعض النقاد فى عصور أقدم عهداً من عهد سارسيه أن يتخيلوا هذه الحقيقة ، لكنهم لم يستطيعوا أن يتخيلوها إلا فى صورة شاحبة وفى صورة شاحبة غسب ؛ لقد تخيلها هيدلان Hédelin ودونها فى رأيه الذى يقول « إن المسرح لا يصور لنا الأشياء كما هى بالفعل ، ولكن كما ينبغي أن تكون » . وهو يعتقد أن الشاعر ينبغي أن يُقيم أو دكل شيء لا يتفق وقواعد الفن . وذلك كما يصنع المصور حينما يعمل وأمامه نموذج لم تتوفر له سمات (٣) السكّال .

(١) مقدمة كرومول ١٨٧٨ ص ٤٠

(٢) رأى فى المسرح A Theory of the Theatre مقدمة بقلم براندر ماتيز (كتاب منتخب براندر ماتيز للفنون المسرحية - بجامعة كولومبيا - نيويورك - ١٩١٦ ص ٢١)

(٣) عن كتاب The Whole Art of the Stage (١٦٨٤ - ١٦٥٠)

وقد قدم جيته النصيحة نفسها ، فقال : « إن من واجب من يرغب في العمل للسرّح أن يدرس السّرح ، ومؤثرات علم المناظر والإضاءة والحشرة وما إليها من المواد الملوّنة الأخرى ، والسكتان المطعم بالزجاج و«الترتر ... كما يجب أن يدع الطبيعة وشأنها » .

ثم يلخص كولردج الحقيقة كلها آخر الأمر ، في إحدى محاضراته ، فيقول إن « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة ، بل محاكاة لها ، وهي عبارة لم يكن في الإمكان حسم هذه المشكلة بأبلغ منها . ولأنه ليدو لنا ، إذا نحن أعدنا النظر في هذه الآراء المختلفة التي رأها النقاد المحدثون ، أن أجدادها جميعاً هو هذا الرأي الذي يتحدث عن المسرحية بوصفها نوعاً من هذه العدسات المركّزة التي تُكسّر الشعاع ثم تضغطها فتجعل منها ضوءاً منيراً ، ثم تضغط الضوء فتجعل منه وهجاً .

ونحن حينما نتناول بالبحث أياً من أعظم الروائع المسرحية نستطيع أن نتحقق من صدق هذا التحليل ؛ لأن الكاتب المسرحي المتضلع ، حينما يقتبس شدة من الطبيعة ، بدلاً من أن يكتب مجرد الحوادث الهامة ، فهو في الوقت نفسه ينظم ما قد لاحظته عن الحياة ، أو ظنه متعلقاً بها ، ثم يرفع مشاهدته إلى ذبذبة الإثارة والمسة ... تلك المعاهد التي لو أنها جرت في الحياة الواقعية لكانت مشاهد كآبة ولا إلهام فيها ؛ وهنا بلاشك ، عمل من أعمال الكاتب المسرحي العظيمة .

بيد أن هذا لا يتقدم بنا كثيراً في طريق البحث ، فنحن قد شرعنا نسير فيه محاولين أن نجد تعريفاً لهذا الشيء الذي نصفه بأنه تمثيلي وبالآخري ، درامي dramatic ، وكل ما نبحثنا في عمله هو ما أومضناه

من أن المسرحية فن ، ولكن جدير بنا ألا ننسى أن كل فن يسير في هذا الطريق ؛ وهذا هو ما يتفق وما ذهب إليه أرسطو الذى كان يرى أن الفنون كلها تقوم على المحاكاة ؛ وقد حاولنا ما وسعتنا المحاولة فلم نجد خصيصة تعيننا على وضع حد محدد يفصل بين فن الدراما الخاص بهذا ، وبين الفنون الأخرى القريبة منه مثل الشعر والقصة الخيالية .

قانونه بروتقيير :

من أغرب الأمور أن يكون عدد المحاولات الجدية التى قام بها العلماء لبحث هذه المسألة قليلا إذا قيس إلى غيره . وقد يستحسن أن نبدأ هنا بهذا القانون الذى أعلنه وأذاع به بروتقيير ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، ثم أقبل عليه النقاد يبحثونه بحثاً شديداً فى السنين العشرين الأخيرة (١) . ونستطيع أن نقول إن هذا القانون ، المصوغ فى أقصر الكلمات وأشدّها اختصاراً والذى ابتكره بروتقيير ، يتوقف على التسليم بأن الإرادة هى الخصيصة الأولى من الخصائص المميزة للمسرحية . « فى المسرحية (الجدية) أو فى المهرلة ، ندرك أن الذى ننشده من المسرح هو مشاهدة إرادة ، تكافح فى سبيل الوصول إلى هدف مُعين ، وهى مدركة للوسائل التى تستعملها فى سبيل الوصول إليه... أما القصة ... فهى تقيض المسرحية . » لأن المؤلف يحاول أن يعطينا فى القصة ، صورة للتأثير الذى تؤثر به فىنا جميع الأشياء التى هى خارجة عنا ، (٢) ولكن نوضح ما يريده بروتقيير ، نضع بين يدي القارئ عبارتين مقتضبتين آخرين ، أولاهما هى الخلاصة التى وضعها الناقد الفرنسى نفسه ، وهى :

(١) آخر طبعة لهذا الكتاب ... وهى التى ترجمها - صدرت سنة ١٩٢٧ (د) .
(٢) The Law of the Drama (براندز ما تيوز) كتابه متحف جامعة كولومبيا

الفنون المسرحية - نيويورك ١٩٣٤ ص ٨٢

إن القانون العام للمسرح يتحدد بعمل إرادة مدركة لنفسها . والأنواع
الدرامية (المسرحية) تتميز بطبيعة العقبات التي تصطدم بها هذه الإرادة .
أما العبارة الثانية ، فهي ترجمة قام بها ولیم آرثر لخلاصة وضعها لأرائه .
وهي :

المسرحية تمثل لإرادة إنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل
الطبيعية التي تحوطنا وتمتص بنا ، إنها واحد منا ، مقذوف به حيا فوق
المسارح ليصارع الأقدار ، ضد القانون الاجتماعي ... ضد واحد من
بنى جنسه ... ضد نفسه إذا لزم الأمر ... ضد أطماع أولئك المحيطين به ،
و ضد رغباتهم ، وأهوائهم ، وحماقتهم ، و ضد أقدارهم ^(١) .
وقد حلل هذه النظرية كذلك هنرى آرثر جونز ، ذلك الذى قام
من جانبه بوضع صيغة لد قانون جديد للمسرحية ذى سمة عالمية شاملة ،
إذ يقول :

نشأ المسرحية حينما ينشب صراع بين شخص أو أشخاص في تمثيلية ،
وهم واعون لهذا الصراع ، أو غير واعين له ، وبين شخص معاد ، أو ظروف
أو حظ مناوئ . ويكون هذا الصراع فى كثير من الأحيان أشد عنفاً ،
إذا كان الجمهور على علم بأسباب المشكلة التى تثيره ، وذلك كما فى مأساة
أوديب ، بينما الشخص نفسه ، أو الأشخاص الكائنون على المسرح ، لا يعرفون
من أمر هذه المشكلة شيئاً ؛ فن هنا نشأ المسرحية (الدراما) ، ثم لا تزال
بسيطها حتى يقف هذا الشخص أو أولئك الأشخاص ، على سر المشكلة .
وهي تظل قائمة طالما نحن نشهد رد الفعل فى شخص أو أشخاص ، جسمانياً
كان هذا الرد أو عقلياً أو روحياً ، وهم يصارعون القوى المضادة من إنسان
أو ظروف أو مقادير ؛ ثم تأخذ فى التراخى حينما تهبط حرارة رد الفعل ؛
ثم تتلاشى حينما يتم رد الفعل . ويكون رد الفعل الناشئ فى شخص بسبب عقبة

من العقبات في أشد حالاته وأعتق صوره حينما تأخذ العقبة صورة إرادة إنسان آخر ، في صدام متوازن تقريباً ^(١) .

فهذه أقوال كلها في غاية الجودة ، على حد قول مسز أوكلبي ؛ ومن الممكن الدلالة على كل حكم منها بالجوع إلى عدد من المسرحيات . وقد نستطيع أن نسلم من فورنا بأننا نحس في المسرحية ، سواء كانت مهرة أو ملهية ، أو مأساة أو ميلودرامية ، بوجود شبح الإرادة التي تفرض نفسها بصورة شمولية ؛ ووجود صراع بوجه عام ؛ ووجود أزمة مستعجلة غالباً ، ووجود وجهة نظر لبطال من أبطال المسرحية مضادة لشيء من الأشياء ، أو لشخص من الأشخاص ؛ إلا أن شيئاً من هذه الأشياء ليس أمراً محتوماً ، وليس من بينها شيء يبدو أنه يميز المسرحية من غيرها من ألوان الفنون الأخرى . وإلا لماذا نحن قائلون في ملهية الضفادع لأرستوفان ؟ لعلنا مستطيعون أن نحاور وأن نداور حتى نجد شبح الإرادة ، والأزمة ، والصراع ؛ لكننا ، مهما بلغت قدرتنا على استعمال ما وهبنا الله من براعة وتفهن ، لن نلبث أن نتحقق من أن « الضفادع » بالغة ما بلغت من الشأن كسرحية ، لا تنطبق عليها هذه التعريفات الطباقة تماماً . ثم ماذا نحن صانعون بمسرحية Tess طاردى أو بامبلا Pamela لترنر ؟ فهل نطبق القوانين النظرية للمسرحية على هاتين التمثيليتين ، لنرى أنهما لن تلبثا أن تسكونا آيتين من آيات المسرح ؟ وبعبارة أخرى . . . إن هذه الأحكام التي أرسلها كل من بروتوير وجونس قد تبين لنا عما يستهويننا أكثر من غيره في المسرحيات العظيمة (كما هي الحال أيضاً في القصص الروائي) إلا أنها لا تصلح بحال لتحديد نوع المسرحية the dramatic kind ، ثم نحن ، بعد هذا كله ، نقصد تعريفاً يوضح الملامح الخاصة التي يتميز بها فن المسرحية من سائر الفنون الأخرى .

تظريه سارسيه ، ونطبيس شو :

وهنا يدركنا سارسيه ، ليقدم إلينا بعض العون . فهو بدلا من أن يجرى وراء الخصائص المعنوية للمسرحية ، ينفذ الخصائص المادية والعملية . وهو يصر على أن الخصيصة الوحيدة التى تميز الفن المسرحى هى وجود جمهور من النظارة ؛ واسمع إليه يقول إننا لا نستطيع أن نتصور وجود تمثيلية بلا جمهور . ونحن في مقدونا أن نحذف أو نبتدل قطعة بعد أخرى من الأدوات والأمتعة (الأكسوار) التى تستخدم فوق المسرح فى أثناء تمثيل أية قطعة مسرحية ، إلا الجمهور ، الذى لا يمكن أن يحذف أو يستبدل بشيء يقوم مقامه أبداً ، ثم يلخص رأيه الأخير فى بضع كلمات فيقول : « إن مسرحية بلا جمهور شيء لا يمكن تصوره ، ^(١) .

والتأمل فى هذا الكلام لحظة يمضى بنا طويلا ، فنظر أوعملا ، نحو تحديد نوع المسرحية . فوفقاً لهذا الرأى ، تكون المسرحية هى فن التعبير بواسطة حكاية تروى على جمهور مجتمع بعضه إلى جانب بعض فى مكان واحد ، وذلك كما أن التصوير هو فن التعبير بواسطة وسيط يتكون من الألوان والخطوط على لوحة ذات طول وعرض ؛ وكما أن الأدب هو ذلك الفن العام الذى يتم التعبير عنه بواسطة الكلمات ؛ وكما أن الشعر هو ذلك الفن الخاص الذى يتم التعبير عنه بواسطة ألفاظ عاطفية ، منظومة عادة ؛ وكما أن القصة هى فن التعبير بواسطة حكاية تروى بأسلوب منشور . على أننا لانبث أن نرى هنا شيئا آخر . إن فكرة سارسيه هذه تقدم لنا معونة كبيرة ، إلا أننا لنبين أنها فكرة غير كاملة إذا كان المقصود أن تعطينا تعريفا شاملا للمسرحية . فالمسرحية فى الواقع لم تكن يوما قصة تروى على الجمهور . بل هى قصة تنقلها للجمهور بواسطة

(١) عن كتاب A Theory of the Theatre من ٢٢ - ٢٤ ومن اللتح ملاحظة أن يكون Bacon فى القرن السابع عشر ، قد لاحظ قبل سارسيه تلك للاختلاف ، وأنه تكلم باختصار من أقوال الجمهور (De augmentis الترجمة الإنجليزية سنة ١٦٤٠ من ١٠٧)

فرقة من الممثلين . وعلى هذا فبالإضافة إلى وجود هؤلاء المتفرجين ، تتطلب المسرحية ، أو تستلزم ، أداء الكلمات بواسطة أشخاص كثيرين ، وليس بواسطة شخص واحد ، كما هي الحال في القصة . وهذا ، بالطبع ، يدخل بنا في صميم عالم المسرح ، بوصفه علماً متميزاً عن المسرحية ، وإن كان يشتمل عليها ، ولهذا يجب أن ندع جانباً ، وإلى حين ، المشكلات التي تنشب حول هذه النقطة ، لتتناولها بالبحث فيما بعد . على أن نمة أمراً ينبغي أن نؤكد به باستمرار ، وذلك أن المسرحية لا يصح بأي حال من الأحوال أن يكون لها كيانها كجهد عمل من الأعمال الأدبية المكتوبة أو المطبوعة ، وإذا كان لنا أن نقدرها كفن درامي ، وبالأحرى بوصفها مسرحية *a drama* فيجب أولاً أن نقترض أن المؤلف كان يضع نصب عينيه كلام الممثلين والجمهور حينما كان يكتب سطره ؛ وثانياً ، يجب أن تمثل لأنفسنا هذين العاملين — الممثلين والجمهور — ونحن نقرأ أي قطعة من فن المسرحية ، وهكذا يمكن أن تمتد صيغة سارسيه ، فتكون على النحو التالي :

د إن تمثيلية بلا جمهور وبلا ممثلين لإبرازها شيء لا يمكن أن يستوعبه العقل .

وهذان العاملان ذاتهما يؤديان إلى شيء آخر ، لأنهما كليهما عاملان محدّدان ، ويشيران موضوع الاحتمال والمقدرة الجسامين ؛ والاعتبارات الجسمانية البحتة لا شأن لها إطلاقاً بمبادئ الأنواع الأدبية الأخرى . فالرواية القصصية قد تكون قصيرة أو طويلة وفقاً لما نريد ؛ والقصيدة قد تكون غنائية من مقطوعة واحدة رباعية ، وقد تكون ملحمة تقع في عشرين مجلداً ؛ يشتمل كل منها على آلاف الآيات ؛ أما المكاتب المسرحية فيختم عليه أن يذكر على الدوام أن المقصود من مسرحيته هو إخراجها في مسرح مبني ، وسيقوم بتمثيلها ممثلون ليسوا ، قبل كل شيء ، وبعد كل شيء ، إلا بشر ، وأمام جمهور هم بشر إلى آخر حدود البشرية . أما الشاعر ففي وسعه أن

يكتب غير مرتبط بشيء ، إلا بما أعده لنفسه من ورق ، وبالاختبارات المتعلقة بمقدار المادى الناشئ من المغامرة على النشر ؛ وهذا ينطبق على كاتب القصة تمام الانطباق ؛ وكلا هذين ، الشاعر والقصاص ، قد يتأثران إلى حد ما بنوع الجمهور ، فيستجيبان لهذا السبب لما يؤثره من الملحمة ، أو القصة ذات المجلدات الثلاثة ؛ إلا أن القيود المفروضة عليهما هي قيود عامة بدرجة كبيرة ، ولا يمكن اعتبارها مطلقاً قيوداً صلبة أو قوانين ثابتة لا يستطيع أى مؤلف أن يتعرف عنها . أما الكاتب المسرحى فن المحقق أنه يقف موقفاً مغايراً تماماً . فنطلق عليه يجب أن يكون بطبيعته مبدعاً بقدر من الزمن ، لا يطول فيه من أبدان المتفرجين المجتمعين بعضهم إلى بعض ، بغرض الإصغاء إلى ذلك العمل ... وهذا القسود من الزمن ، وفقاً لما فلاحته من أذواق رواد المسارح خلال القرون ، قد جرى العرف على أن يكون من ساعتين إلى ثلاث ساعات . صحيح إن هناك استثناءات لهذا العرف ، كما فى مسرحية برنردشو : Back to Methuselah ولكن مثل هذا الاستثناء هو شيء ظاهرى وليس استثناء حقيقياً ؛ وهو يصلح فى الواقع لتأييد القاعدة ، فمسرحية Back to Methuselah ليست مسرحية واحدة فى واقع الأمر ، لكنها سلسلة من المسرحيات ، كتبت فى موضوعات متقاربة ، وبما أنها كذلك ، فيجب أن تؤدى جميعاً متى بدأت على المسرح . ومأساة هاملت بتأثيرها ، أو مسرحية الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman ، يمكن على التحقيق أن تؤدى كل منهما كاملة ، فى أسية واحدة ، غير أن مثل هذه التمثيلات هى شيء غير عادى بلا شك ، ثم هى تستنفد طاقة الاحتمال فى المتفرجين إلى آخر حدود الاستنفاد . إننا قد ذهب إلى المسرح بين حين وآخر ، وفى تمام الساعة السادسة ، ثم نجلس ثمة حتى الساعة الحادية عشرة ، دون أن نتمم بغير استراحة واحدة تناول فيها وجبة خفيفة . ولكننا حين نقفل ذلك ،

نعد أنفسنا قد قننا بتجربة كبيرة لا يحتمل في الغالب أن نكرها في الليلة التالية ؛ وفضلا عن هذا ، فتمة مشكلة قوة احتمال الممثل ؛ وأن كل مسرحية تقريباً تقتل ولا بد ، على دور واحد على الأقل يكون أطول أو أصعب من سائر الأدوار ، ومن المقول ألا يستطيع أى ممثل ، اللهم إلا أولئك الأبطال الذين أوتوا من النشاط ما لا يتوفر مثله إلا لمن هم فوق البشر تقريباً ، أن يستمر ليلة بعد أخرى ، يظهر على المسرح حوالى الساعة السادسة والرابع ، ثم يستمر في أدائه حتى الحادية عشرة . وعلى هذا ، فلا بد للكاتب المسرحى ، لأسباب مختلفة كلها أسباب مادية خالصة ، أن يخضع لقانون عام ، وإن يكن قانوناً غير مكتوب ، يلتزم فيه بالآلا يستغرق تمثيل مسرحيته وقتاً أكثر من ثلاث ساعات .

ولا يزال تمّة أمر هام آخر ... فن الطيعى أن يجعل الكاتب المسرحى نُصّب عينيه واجبه نحو تلك المادة الأدبية التى يستخدمها فى عمله . فلا يجعل إحدى شخصياته تبقى فى المسرح طوال زمن التمثيل ، فالمسرحية التى تقدم لنا شخصية كشخصية نابليون فتضعه أمامنا من مفتتح الفصل الأول إلى نهاية الفصل الأخير تكون أيضاً مسرحية لا يمكن تصورها ، لأننا لا نكاد نتصور أن فى الدنيا مثلاً ، مهما آتاه الله كفايته من القوة والنشاط الذين يتيحان له تمثيل ذلك الدور الطويل يمكنه أن يمثله باستمرار ليلة بعد ليلة . وقد قال مستر برنردشو فى ذلك كلاماً لبقاً فكان قوله الفصل فى هذا الأمر الذى سوف نرى فيما بعد أنه يشمل أشياء كثيرة لم نذكرها فى تلك الخلاصة : قال : « لائقى لا أعتقد بالقواعد ؛ لائقى ملهم ، أما كيف أنا كذلك ولماذا ، فلا أستطيع لذلك توضيحاً ، لائقى لا أعلم ، إلا أنه ينبغي أن يكون لإلهامنا لا يأتينى دون أى التفتات إلى أهدافى أو اهتماماتى .. وهذا أمر لا تتحكم فيه القواعد ، لائقى تهينات ، والتهينات الواعية هى ما نسميه التمثيلية play أو المسرحية drama . لائقى

لا أتحيز طرائقي ؛ بل هي مفروضة على بواسطة مائة اعتبار : ومن ذلك الاعتبار الطبيعية للتمثيل المسرحي ، ثم القوانين التي تفرضها علينا البلدية للوقاية من الجرائق والحوادث الأخرى التي تتعرض لها المسارح . ثم الشئون الاقتصادية للتجارة المسرحية ، ثم طبيعة فن التمثيل وحدوده ، ومقدرة المتفرجين على ما يرون ويسمعون . ثم الظروف المفاجئة التي يقابلها ذلك الإخراج المصين الذي تقوم به .

إن من واجبي أن أفكر في جيب ، وفي جيب صاحب المسرح ، وفي جيوب الممثلين ... وفي ... جيوب المتفرجين ... وفي مدى ما يستطيع الناس الجلوس في المسرح دون استراحة أو تناول شيء من المرطبات ، وفي طوائف أصوات الممثلين ، وفي طاقة السمع والروية عند هذا الغلام الجالس في مقعده بأعلى (التياتروا) هذا الغلام الذي حقه في أن يجلس جلسة تمكنه كل التمكن من استيعاب الرواية هو حق مقدس ، قدسية الجلطة التي يجلسها ذلك المليونيير في المقاعد الأمامية أو في الشرفات (البناور) .

وواجبي أيضاً أن أضع نصب عينيّ الإجازات المسرحية ؛ ومعدل الأرباح اللازمة لإغراء الرأسمالين لمواجهة الأخطار التي تجابه التمويل المسرحي ؛ والحد الذي يستطيع سحر الفن أن يصل إليه في مقاومة الفطنة التجارية ؛ والحدود التي يقيما الشرف والإنسانية للأعمال التي قد أضعها لزميل الفنان أي - الممثل ؛ وقصارى القول ، جميع العوامل التي يجب السماح بها قبل أن يصبح تمثيل الرواية أمراً عملياً ، أو يمكن تبريره ... هذه العوامل التي قد لا يضمها البعض ، والتي قد يدركها البعض برمتها وهم لا يشعرون بها تقريباً ، شأنهم في ذلك شأنهم في استنشاق الهواء أو هضم الطعام .

إن هذه هي العوامل التي تملي على الكاتب المسرحي طرائقه ، والتي

لا ندع له إلا مجالاً ضيقاً للاختيار ، حتى لا يكون ثمة فارق يؤبه له بين طرائق سوفوكلس وشيكسبير ، وبين طرائق أولئك الذين يكتبون أنفهم المهازل وأسرعها إلى الروال (١) .

وكلام «شو» هذا يضع الموضوع كله في كلمات قليلة مختارة . وبعض المشكلات المعقدة التي أثارها شو هنا لا بد لنا من تناولها في تفصيل أوسع فيما بعد . ونلاحظ هنا كيف أن هذه الاعتبارات ، التي ينبغي لكل كاتب مسرحي ، عظيم كان أو تافهاً أن يعمل لها حسابها ، تدلنا على نوع أسلوب فن المسرحية - إن لم تحده لنا تحديداً كاملاً - إذا قورن هذا الأسلوب بما يضاويه من فن الشعر ومن القصص الروائي . إن الكاتب المسرحي يعمل بالكلمات ، لكنها الكلمات التي يضعها هو في أفواه شخصيات رسمت ليؤديها ممثلون أمام جمهور من النظارة . ويمكننا أن نقول إن المسرحية ليست مرآة للحياة إلا بالمعنى الذي تمدنا فيه بنوع من الشبه الطبيعي للوجود الإنساني فوق المسرح ، وبخلاف ذلك المشاهد والشخصيات الحقيقية التي يتخيلها الكاتب المسرحي ، فإن المقتضيات الخارجية هي التي ترمم حدودها وتتحكم فيها (وهي المقتضيات المستقلة تماماً عن حسابان الكاتب المسرحي نفسه) ومن ثم لا يمكن على الإطلاق اعتبار المسرحية فقرات مقتبسة من الحياة .

مشكلة الإبراهيم في المسرح :

وهذا ينتهي بنا إلى مشكلة الإيهام المسرحي ، تلك المشكلة التي أثبتت من قبل عند الكلام عن نظرية المحاكاة . وفي وسعنا أن نطرح المشكلة كلها في هذه الجملة الاستفهامية الواحدة . هل الأداء المسرحي المعروف علينا فوق المسرح يخدمنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة ؟ إن كاستلتفرو

Castelvetro ، وهو من أقدم نقاد عصر النهضة ، يقرر أن : « المرض المسرحي يجب أن يعيد على أنظارنا صور الشيء المتمثل ، لا أكثر ، ولا أقل » . فهل لرأيه هذا أى قدر من الأهمية الحقيقية ؟

إن تساؤلنا عما إذا كان الأداء المسرحي يخدمنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة ... هذا التساؤل ، كما هو واضح ، لا يُفَرِّج عن ملكة التخيل أو الخلق عند الكاتب المسرحي الفنان . لكنه يُفَرِّج عن صدور الجمهور ما يقتابها من أفعالات ... إنه يُنَفِّس عن جميع المتفرجين ما يحسون من (رد فعل) ما يشاهدون ... إن ثمة أناساً قد يميلون إلى الإجابة عن ذلك التساؤل بالإيجاب ، وهم يضربون لك الأمثال بفئات مختلفة من المتفرجين (البسطاء السذج) الذين يأخذون ما يشاهدون على أنه حقيقى ^(١) . وقصة ذلك الفلاح الذى رأى الملك رتشارد مستعداً لأن يدفع عرشه ثمناً لمن يقدم إليه حصاناً طلياً ، تقدم إليه جواداً مطهراً راضياً بثمان لا يعد شيئاً إذا قبس بعرش الملك . هذه القصة قد تصلح مثالا لهذا اللون من النوادر . وقصة تلك السيدة الصالحة التى حدثت هاملت بصوت مرتفع من السيف المسموم قد تصلح مثالا لنادرة أخرى . على أنه بما يحير الإنسان أن يسأله أحد عما إذا كانت إحدى هاتين النادرتين لما ما يثبت صحة اعتقادهما في نفوس قائلها ؟ وحتى إذا فرض أن إحدى النوادر ، أو عدداً كثيراً منها ، قامت الأدلة على أنه صحيح ، فالحقيقة التى لا مطن فيها أنه لا يوجد فرد واحد من بين جمهور من النوع العادى يمكن أن يتخذ حقيقة فيعتقد من وعى أن المنظر القائم على المسرح ، والشخصيات الكاتبة فيه تمثل أحداثاً واقعية ، مهما كان وجه الشبه بينها وبين « الأصل » ، وهى على

(١) كتب Thornton S. Graves فصلاً شاملاً عن ذلك الموضوع ، بعنوان Literal

Acceptance of Stage Allusion في مجلة South Atlantic Quarterly المجلد

٢٣ العدد ٢ - (أبريل ١٩٢٤) .

التحقيق ليست جزءاً من ذلك الأصل . ولقد أكتب كولردج على دراسة الفلسفة التي أكتسبته الركائز وحدة الذهن، حتى استطاع أن يضع يده على السر التالي ، وأن يحلله تحليلًا هو على الأرجح ثمرة من ثمار تجاربه المسرحية ، قال :

« إن الإيهام المسرحي الحقيقي في هذا ، وفي كل الأمور الأخرى ، لا يتوقف على ما يتخيله العقل من أن الذي يراه هو غاية ، ولكنه يتوقف على تناضيه على الحكم بأنه ليس غاية ... وذلك ليس لأننا لا نتخضع انخداعاً كلياً على الإطلاق ، أو شيء من قبيل هذا ، ولكن محاولة التسبب للناس في أكبر أنواع الإيهام الذي تطيقه حواسهم ، وهم جلوس في المسرح ، هو خطأ شنيع لا يصدر إلا عن الأفهام الرضيعة التي تبذل أقصى جهدها في القيام بالإثارات العارضة المتكلفة ، لشعورها بعجزها في التأثير على القلب أو العقل ، » (١) .

فهذا الإصرار على « التعميل الإرادي للإنكار » ، وهذا هو نص عبارة كولردج في موضوع آخر قريب من هذا ، هو من الأهمية بالمكانة المقصوى . صحيح أننا حينما نشاهد المسرحيات الواقعية ، ومسرحيات المشكلات الاجتماعية ، قد تربط الحوادث القصصية التي تظهر على المسرح بالحياة التي حولنا . ولكننا ، حتى في مثل هذه الأحوال ، لا نقسم عما إذا كنا نأخذ القصة مأخذ الحقيقة ، بينما يجب أن نعتبر القصة دائماً رمزاً للحقيقة أو تركيزاً لها ، وليس بديلاً عنها .

أساسي الكتاب المسرحية :

ولعلنا ، بعد هذه النظرات الأولية ، نكون في موقف يتيح لنا أن نضع

(١) من محاضرة عن The progress of Drama (١٨١٨) نشرت في مجلة

Literary Remaine (١٨٣٦ - ٣٩) .

بين يدى القارئ السمات الأساسية التى تتميز بها المسرحية ، ولو من الظاهر على الأقل ، عن سائر الفنون ، وذلك بوصفها نوعاً منها . وعلى هذا يمكن أن نصوغ تعريفاً لجأ للمسرحية على هذا النحو : « المسرحية هى فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة فى صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين ، وفيما بأن يثير الاهتمام فى قلوب جمهور محتشد لسمع ما يقال ويشهد ما يجرى ، فتل هذا التعريف لا جرم يضع فارقاً واضحاً بين النوع الخاص للفن المسرحى . وبين الشعر وبين القصة ؛ إلا أنه ، كما سوف نرى ، يوصىء إلى مجرد الصورة الظاهرية ، وظروف التمثيل المسرحى الخارجية . ولا بد من أن نساأل أنفسنا عما إذا لم يكن ثمة بعض المميزات الداخلية أيضاً ، التى يتميز بها فن المسرحية عن فن الشعر وفن القصة ؟ وهذه المناسبة لا نرى بأساً فى الوقوف لحظة لكى نتناول استعمال الكلمتين : مسرحية drama ، «ومسرحى dramatic» بشئ من النظر : فالصفة «قصصى» تستعمل - بالمعنى غير العلمى - للدلالة على شئ واحد هو : «غير الحقيقى» . وكلمة «شعرى» ، بالمثل ، تعنى «صالح للشعر» .

ولكن لعلنا اللفظتين : «مسرحية drama» و«مسرحى dramatic» فى الوقت نفسه استعمال أكثر امتداداً ، ودلالة خاصة أكثر من الألفاظ الأخرى . فنحن نقرأ فى الصحف عن : «لقاء مسرحى مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل» (١) . ثم يتحدثون إلينا عن هذا اللقاء وكيف أن اثنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما البعض منذ ثلاثين سنة بعد شجار مخيف ، وبعد أن طعن كل منهما فى السن إذ بهما يلتقيان لقاء مفاجئاً وفندق ريفى صغير ، وإذا هما يتكلمان إلى بعضهما البعض كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان أنهما أخوان ، فيصطحب كل منهما عن أخيه ، ويتصالحان .

وكاننا بالطبع نرى من عناوين أمثال ذلك الحوادث الشيء الكثير في الصحف اليومية، وإن كنا لا نقف إلا نادراً لنعمن النظر في مضمون الصفة الخاصة : درامى أو مسرحى ، أو الاسم الخاص : درامة أو مسرحية . وإذا فعلنا ، فقد نجد أن الكلمة : « مسرحى أو درامى Dramatic » فيما يفهم رجل الصحافة وبحسب ما يفهم الجمهور أيضاً ، ذات معنى يفيد « غير المنتظر » مع الإيحاء عادة بصدمة معينة (أو هزة في المشاعر) تسببت فيها إما مصادفة غريبة ، أو بعدها عما نراه في مجرى الحياة العادية اليومية . فالآن ينبغي ، وقد تبين لنا أن كلمة : « درامى أو مسرحى » يمكن أن تستعمل استعمالاً حراً ، وطعماً على هذا النحو ، أن يكون هذا دليلاً على أن الجمهور يسلّم بسبب هذه الغرابة ، وبسبب عدم توقّعه ، ثم بسبب عنصر المفاجأة ، بوجود شيء يرى أنه عنصر أساسى فيما يشهد من آيات فن الدراما أو المسرحية . وذلك ، ونرجو أن يلتقى القارئ بالله إلى هذا ، أننا لسنا هنا أمام تحويل للمعنى . بل تلقاء الاستعمال المباشر للفظلة أدبية أطلقت على شيء يجد الجمهور أنه يشابهها في الحياة العادية ، حتى إن كان هذا الشيء لا يحدث إلا نادراً . ولو أننا أمعنا النظر في الدراما - أو المسرحية - المتعلقة بالفرد نفسه لتحقيقنا أن الجمهور على صواب . ففي الأزمنة الكلاسيكية القديمة ، نرى أن أرسطو خصص قسماً ضخماً من كتابه « الشعر » لبحث تفصيلى عن التعرفات « recognitions » والتكشفات « Discoveries » وهما من قبيل الأشياء التى يسمونها اليوم أشياء مسرحية (درامية) حينما تحدث في الحياة الواقعية ، وهما أيضاً من قبيل الأشياء التى كانت تتكون منها المواد الأساسية للكاتب المسرحى فى أثينا . ولم تكن هذه قاصرة بحال من الأحوال على المسرح الكلاسى ، فمسرحية مثل هاملت مليئة بالحوادث « الدرامية » التى من هذا القبيل ، وعودة هاملت الأب فى صورة شبح وتظاهر ابنه بالجنون ، وقتله پولونيوس وهو يريد كلوديوس ، وخطب

السيوف (في حادث المبارزة) ، والتباين بين هاملت وفورتنهراس ... كل هذه الحوادث تمدنا بسلسلة من الصدمات (أو الهزات) تتفاوت بتفاوت حدة الأفعال الناشئة عن كل من هذه المشاهد بالذات . ولا تختلف الملمة في هذا عن المأساة . ونستطيع أن نستشهد على ذلك بملمة أوسكار وايلد *The Importance of being Earnest* التي نجد فيها سلسلة متصلة من هذه الصدمات ، تمتد من هذه الحادثة الرئيسية التي يدعى فيها آلمرون أنه شقيق إرنست ، إلى هذه النكات اللفظية الباردة التي يفاجأ بها الجمهور ، والتي تستنسخ بما تنقسم به من إثارات الطرب . والمهزلة ، وللميلودراما ، والملمة الرفيعة ، والمأساة ، كل أولئك يشف عن تلك الخاصة نفسها ، الخاصة التي يظهرها الكاتب المسرحي بحلاء وتباعاً في المواضيع الهامة ، أو قل — المواضيع الاستراتيجية — من تمثيلته . و« قلة الستار » الجيدة تتضمن عادة مثل هذه المرة نفسها ؛ والفصول الختامية لعدد كبير من المسرحيات تقوم على تطبيق هذه النقطة . ففي مسرحية *Strife* لجون جولدورف نجد الستار الختامي يفاجئنا بتروله في لحظة نجد فيها أنفسنا ، بعد هذا الصراع المر كله الذي كنا نشهده خلال الرواية بطولها ، واقفين عند نفس الموقف الذي كنا عنده في أول المسرحية . وخاتمة مسرحية *The Lost Leader* لكتابها لينوكس روبنسون تنقسم بما يمكن أن نسميه « صدمة عدم التأكد » وذلك عندما تفضي ضربة مفاجئة على الرجل الذي ربما كنا نلتظر أن يكون « البطل الذي قام من القبر » . والشواهد الأخرى كثيرة بحيث يمكن ألا نقرغ من حصرها . على أننا ، فضلاً عما قلنا منها ، لا نرى بأساً في الاكتفاء بضرب المثال بمسرحيات برترندشو ، الذي ربما كان أفضل الكتاب المسرحيين الأحياء^(١) في إلمامه بسر النجاح المسرحي ، ومسرحيته

« بيوت العزّاب Widowers' Houses » ، وهى أول ما كتب ، يمكن أن تقوم شاهداً على ذلك ، شأنها فى هذا شأن أية مسرحية أخرى كتبها شو . فاكشاف Lickcheese - وهو اسم معناه «الحس الجبنه» - ذلك الحول القليل المتصّاب ، والتحوّلات والاتجاهات المضادة المستمرة فى الفكرة والحطة ... كل ذلك يعدنا بعدد من الهزات (أو الصدمات) تختلف فى حدتها . ويرزّشو يستغل المفاجأة أو «العنصر غير المتوقع» استغلالاً مستديماً فى جميع مسرحياته ، فمن ذلك عبارة «ولكن عند ذلك أدركت أن ، فى الفصل الأول من الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman» ، وأحكام كوتفوشوس فى Back to Methuselah ؛ وقرار الزوجة فى كتيديا ، والاعتذار الطريف الذى اعتذره شيكبير للملكة إليزابث فى مسرحية The Dark Lady of the Sonnets ... هذه الأمثال ، والأمثال التى قدمناها - ودون أن تنبأ أنفسنا فى اختيارها - تدلنا على أن مسرحيات شو قائمة باطراد على هذه الفكرة . وكما أوحىنا ، ليس شو وحده هو الذى يعتمد على هذا المصدر من مصادر التأثير .

ويمكننا ، فضلاً عن السمات الظاهرية الخالصة ، التى ينقسم بها فن المسرحية واتى ذكرناها آنفاً ، أن نضيف هذه السمة الأخرى - هذا الاستخدام المستديم لذلك العامل غير المتوقع ، الذى يؤدى إلى الصدمة العاطفية أو الذهنية - التى هى بالفعل ، الأساس الأصيل للمسرحيات التى تنتم فكرة خطتها بهذه السمة . وعلى هذا . فنحن نرى فى مسرحية The Barretts of Wimpole Street لكتبتها رودولف بيسر ، أن الصدمة الناشئة عن مشاهدتنا العلاقة بين الوالد القبط وبين عائلته ، ثم الصدمة الناشئة عن عودة إليزابث إلى الصحة والحياة ، والصدمة الناشئة عن رؤية وإيمان روبرت وأمله الذين لم تعودهما منه ، بسبب بُعد نظره ... نرى أن هاتين الصدمتين هما اللتان تكسبان الرواية كلها جوهر صبتها المسرحية . ولنا لتأكيد قول

إنه كلما كانت أكبر صدمات المرحية وأقلها مسبوكه سبكا فيه لودعية وفيه قوة . كانت الرواية على قدر عظيم من فاحية صيغتها المرحية .
ونحن إذ نقول هذا نكون مطابقين لما ذهب إليه آرسطو . والمرحية تكون شيئاً لا يتصوره العقل بدون جمهور وبدون ممثلين ، ثم هي تكون شيئاً لا يتصوره العقل أيضاً بدون أساس لاغنى له عنه من المواقف المرسومة رسماً جيداً اختتم في ذهن الكاتب (وهذا بعكس المواقف اللازمة للرواية القصصية) وذلك لكي تستثير الجمهور وتستفزه وتثبغ فيه الذعر ، بما فيها من غرابة وشذوذ ، أو قل بما فيها مما لا يتصوره العقل .

الفصل الثالث

التقاليد والاصطلاحات المسرحية

المسرحية فن ؛ ولهذا يجب أن يكون لها تقاليدها واصطلاحاتها ، شأنها في ذلك شأن سائر الفنون ؛ ويمكن لهذا السبب أن يحىء بحث هذه التقاليد وتلك الاصطلاحات عقب ذلك البحث التمهيدى لأهمية الصورة المسرحية (الدرامية) العامة على أننا يجب أن نضاعف من حذرنا بهذا الصدد ، لأن اصطلاحات المسرحية لا بد أن تعتمد على الطريقة التى تتناول بها الصورة الفنية نفسها ، ولأنها تتأثر بهذه الطريقة أيضاً . وعلى هذا ، فكلما كان المسرحيين الذين يؤمن أحدهما بإمكان كفاية خلق الإيهام ، فى حين ينكر الآخر إمكان ذلك ، ممكن أن يتفقا على أن المسرحية فن ؛ غير أن الاصطلاحات المنبئة التى يستعملها كل منهما لا بد أن تختلف اختلافاً يَبِينُ .

إلا أن اصطلاحات معينة أيضاً سيحددها ما يحتاجه أهل المسرح فى مسارحهم ذوات الطرز المختلفة . وما يستعملونه فيها من مبتكرات فنية ، وما يكون عليه نظام العالة ، بل الظروف نفسها التى يحضر فيها الجمهور لمشاهدة الروايات . ولا داعى هنا للإشارة إلى كثير من هذه الاصطلاحات ، لاتباعها بالصورة التى عرفناها بها إلى عصر بعينه ، وطراز محدد من طرز دور التمثيل القديمة . إلا أن ثمة عدداً من هذه الاصطلاحات على الأقل يجب أن تتناولها بالتلخيص السريع ، لما يمتلئ من نشأة فى بلاد اليونان القديمة ، وبقائه فى صور متباينة حتى يومنا هذا . على أننا يجب أن نوجه بعض عنايتنا إلى هذه الظاهرة التى ظلت مدى أجيال وأجيال موضع اهتمام النقاد المسرحيين ... وتلك هى الوحدات الثلاث :

الوحدات الثلاث :

من اليسير جداً أن تتبع تطور هذه الظاهرة التي يمكن أن نسميها فكرة الوحدات الثلاث . فلقد قال أرسطو إن المأساة ، بمعارضتها بالملحمة لها وقت قصصى محدد . وقد تستغرق الملحمة ، بل هي بالفعل تستغرق ، فترات طويلة من الزمن بينما جرت العادة ألا تستغرق المسرحية إلا زمناً قصيراً ؛ وبالإضافة إلى هذا أكد أرسطو الرغبة في نوع ما من أنواع الوحدة في موضوع^(١) الرواية مُبيناً أن هذه الوحدة لا بد أن تكون عنصراً أساسياً ، وأنها لا يمكن ضبطها بهذه الحيلة الآلية التي تجعل من رجل واحد سبباً للموضوع ، والمركز الذي تدور حوله حوادثها - أو بالأحرى مجرد سلسلة من الحوادث متصلة بشخص واحد ولا تربط بينها وحدة مسرحية ، وإن تمت لها الوحدة المطلوبة ، ولكن عن طريق فن التراجم الشخصية . ويجب ألا يفوتنا هنا أن المسرحية اليونانية كانت تقتوى عادة على فرقة من الممثلين (خورس أو كورس) كعنصر مُكتمل ، بل عنصر أساسي ، في بناء الرواية ، وأن هذا الكورس كان يظهر في المأساة بحيث يراه المتفرجون بأكمله ، من أول الرواية إلى آخرها . وبسبب هذه الخاصة التي تميزت بها المأساة اليونانية ، كان لا بد من تضيق المجال المخصص للقصص من موضوع الرواية عما يقتضيه ذلك في المسرحيات الحديثة . ثم إن الكورس ، بعد هذا كله ، كان عنصراً عرضياً ، ومن واجبتنا أن

(١) Unity of Action وقد اختلف للفرجوني العرب في ترجمة Action ، وقد ترجمها بعضهم بكلمة فعل - وببعضهم بكلمة عمل - وببعضهم بكلمة أداء - والبعض بعبارة - الحركة فوق المسرح - واستعملنا نحن هذه في ترجمة كتاب (في الفن المسرحي) .
وفي القواميس الإنجليزية للوقوف بها أن Action في المسرحية هي سلسلة المواقف التي تتكون منها الرواية وتعرض فوق المسرح ، وفيها أنها تحل التمثيل ، وفي بعضها أنها القصة الرئيسية في مسرحية أو رواية قصصية .

ولهذا كله سنجرى على ترجمتها في هذا الكتاب بالموضوع المثل (د)

نعمه إحدى هذه السمات المحلية (التي ينقسم بها المسرح والمسرحية في أمة ما) والموقوتة (بزمن خاص دون سائر الأزمان) ... تلك السمات التي يجب غرض النظر عنها .

ولم تكن المأى اليونانية تنقيد كلها بهذا الذي يمكن أن نطلق عليه « مدة العرض المماثلة لزمن وقوع الحوادث الأصلية » A period of verisimilitude ولكن الواضح أن هذا الوقت كان يقتضب ويركز تركيزاً شديداً إذا كانت الروايات المعروضة تشتمل على أى شيء فيه طابع من الحياة العامة .

وقد تناول علماء النهضة أقوال أرسطو هذه ثم ضيقوا من نطاقها ، كما تناولوا ما جرى عليه كتاب اليونان المسرحيون ثم ضيقوا من نطاقه ، دون أن يتبنوا المقتضيات المحلية والزمنية التي كان يخضع لها أولئك الكتاب . ويمكننا أن نقص طريق أفكارهم قصا سريماً ، كما يمكننا أن نقص قصا سريماً أيضاً ما ابتدعه أولئك العلماء من تلك الوحدة الثالثة ، أى وحدة المكان ، جنباً إلى جنب مع وحدتي الزمان والموضوع اللتين لم يقل بغيرهما أرسطو . ووحدة المكان هذه هي كما هو واضح ، نتيجة تقطيعها وحدة الزمان .

وإذا كنا نؤمن ، أخذاً بنظرية الإيهام المسرحي ، بأن الوقت الذي تستغرقه حوادث القصة يجب أن يكون بوجه التقريب ، هو نفس الوقت الذي يستغرقه أداء المسرحية على منصة المسرح ، فلا بد نتيجة لهذا ، من أن نقصر أيضاً مكان حوادث القصة على محل واحد لا يتعداه .

وقد بدأ تطور هذه الأفكار بكتاب روبر تلي Robertelli شرحاً على أرسطو ، الذي ظهر سنة ١٥٤٨ ، ثم بكتاب جيرالدى تشينيو G. Cinthio الذي تحدث فيه عن الملهاة والمأساة (١٥٥٤) وقد قرر كل منهما أنه ينبغي أن يكون ثمة زمن محدد لحوادث القصة ، — واشترط روبر تلي ألا يتجاوز

انتهى عشرة ساعة. وقد ظهر كتاب آخر، بعد كتاب دوبر تلى بسنة واحدة، اسمه البلاغة والشعر عند أرسطو *Rhetorica et Poetica d' Aristotele* لسكانيه Segni (١٥٤٩) الذى مد زمن الحوادث إلى أربع وعشرين ساعة. ثم جاء ماجسى^(١) Maggy (١٥٥٠) قزل بهذا الزمن إلى ثلاث ساعات بينما كان منترنو^(٢) Minturno لا يرى بأساً فى أن يمتد هذا الزمن إلى يومين، وذلك فى حالات شاذة. ثم جاء سكاليجر Scaliger سنة ١٥٦٩ فغاب على الذين يحصرون زمن الانتقال فى الرواية، من دلى إلى طيبة، ثم من طيبة إلى أثينا... كل ذلك فى لمحة كما غاب محاولات من حاولوا مد زمن حوادث المسرحية. ثم عاد منترنو بعد ذلك بعامين، فعدل آراءه السابقة وقرر وجوب خضوع الشاعر المسرحى لقوانين ثابتة لا تتغير، قال: «إن مدة الزمن الحقيقية المفروض أن تمضى فى أثناء أداء الرواية التمثيلية لا تدخل فى تقدير الشاعر. وحتى لو فرضنا أن مائة مأساة ومائة ملهاة مثلك فى المسرح لوجدنا أن كلا منها يتطلب نفس الوقت المحسود للتمثيل (٤)». وإن من يدرس أشهر المسرحيات القديمة دراسة جيدة ليجد أن الحوادث التى تظهر على المسرح تقهى فى يوم واحد، أو أنها، مهما كان أمرها، لا تزيد على يومين، وقل مثل ذلك فى حوادث أطول الملاحم المنظومة التى لا تتجاوز عاماً واحداً^(٣)..

يناقول كاستلفرو (١٥٧٠) :

إن وقت التمثيل والوقت الذى تستغرقه الحوادث الممثلة فى عالم الحقيقة يجب أن يكونا متطابقين تمام التطابق، كما أن مكان وقوع الحوادث

(١) من كتاب فكرة للأساة فى عصر النهضة The idea of the Tragedy in the Renaissance (1927) F.E. Budd مؤلفه الدكتور ب. ١. مر.

(٢) عن كتاب De poeta Libri sex (1559)

(٣) عن كتاب - L'Arte poetica (1563)

يجب أن يكون مكاناً واحداً ، على ألا ينحصر في مدينة واحدة أو بيت واحد ، بل في ذلك المكان الواحد الذي لا يتعداه والذي يستطيع الشخص الواحد أن يراه (من مكانه الذي يجلس فيه)^(١) ،

وهذه هي الغاية القصوى للصيغة التي تحدد الزمان والمكان ، وهي صريحة في استنادها إلى نظرية الإيهام المسرحي ، غير أن كاستلترو نفسه كان لا يرى مندوحة عن جواز إمكان حد أقصى الزمن يمتد إلى اثنتي عشرة ساعة ، ومن هذا التاريخ فصاعداً ثار الجدل حول التفسير الصحيح لوحدة الزمن هذه . وقد لجأ بعضهم إلى المنطق فقال إنها لا تعني إلا « أن يساوى وقت وقوع الحوادث وقت تمثيلها على المسرح » . ثم يلاحظ البعض تلك الصعوبات التي يثيرها هذا التحديد فيجيزون للكاتب المسرحي فسحة من الوقت مقدارها اثنتا عشرة ساعة ؛ ولكن آخرين لا يرون بأساً في أن يمتد هذا الوقت إلى يوم كامل . أي أربع وعشرين ساعة . وقال جان دي لاناى Jean de la Taille (١٥٧٢) بوحدة المكان ووحدة الزمان على أن تكون يوماً كاملاً (من أربع وعشرين ساعة) ، وإن لم يكن كلامه في ذلك واضحاً صريحاً^(٢) .

وفي السنة نفسها أعلن رونسار Ronsard رضاه عن هذا الاصطلاح ، زاعماً أن :

« المأساة والملمهة تُرسمان وتحددان بمدة قصيرة من الزمن ، وبالأخرى ؛ في يوم واحد بأكمله . وأربع أساندة هذه الحرفة يبدأون عملهم من منتصف ليلة إلى منتصف الليلة التالية ، وليس من مشرق الشمس إلى مغربها ، وذلك

(١) من كتاب نظرية الشعر عند كاستلترو Castelvetro's Theory of poetry مؤلفه . ب شارفون من ٨٤ - وقد كان كاستلترو في الواقع هو الذي وضع قانون الوحدات الثلاث .

(٢) De l'Art de la tragédie (1572)

لتيسر لهم فسحة أطول من الوقت^(١) .
 وفي أسبانيا نرى سرفانتس (١٦٠٥) يبدى زرايته بلملة فصلها الأول
 يجرى في أوروبا ، وفصلها الثاني في آسيا ، والثالث في إفريقيا^(٢) .
 ويكاد يقول هذه العبارة نفسها السير فيليب سيدنى (١٥٩٥) في كتابه
 (اعتذار عن الشعر Apologie for Poetrie) الذى يعيب فيه مسرحية
 جوربوك نفسها بأنها غاطئة من حيث وحدتى الزمان والمكان ، القريتين
 الضروريتين لجميع الجوارث المادية . وطبيعى جداً أن تسرب هذه الأفكار
 من عصر النهضة إلى الحركة الكلاسيكية الكاذبة فى القرنين السابع عشر والثامن
 عشر . وقد سلم تشابلان (١٥٩٥ - ١٦٧٤) بمدة يوم كامل للزمان ،
 ونادى بمكان واحد تجرى فيه الحوادث^(٣) . وحتم تورينى سنة ١٦٦٠ بالمثل
 على المؤلف المسرحى « بأن الضرورة المطلقة تلزمه بمراعاة الوحدات
 الثلاث . وحدة الموضوع الممثل ، ووحدة المكان ، ووحدة الزمان^(٤) » .
 وصرح ملتن Milton (فى سنة ١٦٧١) بأن « تحديد الزمان الذى تبدأ
 فيه المسرحية ، ثم تنتهى بأربعة وعشرين ساعة ، وذلك وفقاً لسنة
 الأقدمين ، هو من خير السنن^(٥) » . ثم يعضى أكثر من نصف قرن من
 الزمان ويأتى فولتير فيدافع عن الوحدات الثلاث دفاعاً حماسياً ، وقد نسج
 على منواله حتى فى العصر الرومانى ، أدباء كثيرون ، بينهم لورد بيرون وغيره
 ممن لا يقلون عنه فى دوحه الثورى !

(١) ح. ١. سينجارون فى كتابه : تاريخ النقد الأدبى فى عصر النهضة A History of Literary Criticism in the Renaissance (1920) ص ٢٠٧

(٢) قصة دون كيشوط .

(٣) ب. ٥. كلارك فى كتابه European Theories of the Drama. ١٩٢٩

ص ١٢٧

(٤) Discours de l'utilité et des parties du poëme dramatique

(١٦٦٠)

(٥) ملزمة Samson Agonistes لالتن .

ولا يعنى اجتماع هذا العدد من أصحاب النظريات العلمية على ذلك الرأى الواحد أنه لم يكن ثمة ، حتى فى الصور القديمة ، خصوم لهذه الوحدات الثلاث ، بل هو دليل على أن هؤلاء الخصوم ، مهما كانوا يثيرون من أوجه الاعتراض على هذه الوحدات فقد كانت اعتراضاتهم تبوء بالفشل أمام هجمات أنصار المذهب الكلاسي المتكثرة . على أن دراستنا لهذه الاعتراضات لن تكون دراسة غير مسلية ، ثم هى فى الوقت نفسه تفيدنا فى كشف نواحي الضعف الذى يغامر آراء المستسكين بالقواعد القديمة . فعندما كان يهاجم ديجالييه D' Aigaliers هذه الآراء فى سنة ١٥٩٨ ، نراه يقدم اعتراضات عدة منها :

١ — أن القدامى أقسمهم لم يكونوا يحافظون باستمرار على وحدة الزمان .

٢ — وأتينا لسنا مرتبطين بحال بالتزام أسلوبهم فى الكتابة .

٣ — وأن التزامنا قانون الوحدات لن يؤدى بنا إلا إلى السخف .

٤ — وأتينا لا نستطيع ، إذا استوعبنا ما انتهى إليه الباحثون من نتائج تحليلاتهم للعامى المثالية ، أن نحصر تقلبات الحظ فى هذه المآسى فى حدود اليوم الواحد المضروب لحوادث الرواية .

٥ — وأن التمثيلات التى روعى فيها هذا القانون ليست على التحقيق خيراً من التمثيلات التى أهمل فيها .

وقد سكنت معارضة المذهب الكلاسي بضع سنين بعد عصر ديجالييه ، وكان لوب دى فيجا (١٦٠٩) لا يرى بأساً فى أن يمد كتاب المسرحيات التاريخية فسحة الوحدة الزمانية ، إلا أنه بالرغم من ذلك كان فى قرارة نفسه منحازاً إلى رأى النقاد الثائرين ، ثم لم يرتفع للثائرين صوت بعد ذلك حتى كانت الحلقة الثالثة من القرن السابع عشر . ففى سنة ١٦٢٣ ، سخر ترسودى مولينا Tirso de Molina ، من هذه السخافات التى تثقل على الفهم ، والن

تجعل من رجل ماجد ظريف متميز الأخلاق يقع في هوى سيدة مترفعة ذات كبرياء ، فيأخذ في ملاطفتها ومنازلتها ثم يخطبها على نفسه ... كل ذلك في بحابة نهار - وأعطى عقلك ! ثم يجاهد في سبيل الحصول على يدها بعد ذلك ... ثم يصبر على أن تزف إليه في تلك الليلة نفسها (١) .

ثم جاء الناقد أوجييه Ogier بعد ذلك بأربع سنوات فأكد هذا المعنى نفسه ، وزاد في حجج الهجوم على المذهب الكلاسي ملاحظة خطيرة حول « الإله من الآلة deus ex machina » (العامل الإلهي في روايات يوريبيند) والرسول في المأساة القديمة ؛ وكان آخر ما ذهب إليه هو أن الشعر المسرحي ... لا يُنشأ إلا للتسلية والاستمتاع فحسب ، وأن الوحدات الثلاث قينة بأن تقال من أثر هذه التسلية وذلك الاستمتاع ! . ولقد كان أوجييه أيضاً هو أول من استطاع أن يعبر تعبيراً سديداً عن الرأي القائل بأن الأمكنة الدينية ، والظروف التثيلية في المسرح اليوناني كانت تختلف اختلافاً تاماً عن الظروف التي تمثل فيها المسرحية الحديثة ، حتى ليفتحي ألا تفكر في محاكاة القدامى ، تلك المحاكاة التي تجعلنا عبيداً لهم ! .

وبعد هذا بنصف قرن من الزمان يأتي دريدن فيوضح أن هذه القواعد لم تكن قواعد حقيقية يعرفها هؤلاء القدامى على الإطلاق ؛ ثم برهن على أن تيرانس قد أهملها ، بينما وقع بعض المؤلفين اليونان في بحافات خطيرة وهم يحاولون اتباع ما يقول به النقاد الأشد حذقة (٢) : على أن اعتراضه الحق كان اعتراضاً من نوع آخر ، وذلك أنه كان في الواقع هو نفس الاعتراض الذي ذهب إليه أوجييه فيما بعد (١٦٢٧) حيث قال وهو يتحدث عن المسرح الفرنسي :

لأنهم بملاحظاتهم التصفية عن وحدتي الزمان والمكان ، ومطابقة

(١) ترجمة بارت كلارك في كتابه المذكور آنفاً (الطرائف الأوربية في المسرحية) .

(٢) رسالة في الشعر المسرحي (١٦٦٨) An Essay of Dramatick poeie

المفاهد . قد جلبوا على أنفسهم الفقر في العقدة ، والضيق في الفكرة ، وهما السمنان اللتان يمكن لمهما في تمثيلياتهم . إذ كم من الحوادث الجلية يمكن أن تحدث حدوثاً طبعياً في يومين أو في ثلاثة أيام حتى تعود ، فنضغطها في أربع وعشرين ساعة ، وأربع وعشرون ساعة قرة لا يحتمل بحال أن تقع هذه الحوادث فيها ^(١) .

ثم اضطلع فاركوهار Farquhar بمهمة الهجوم على المذهب الكلاسي في السنوات الأولى من القرن التالي (الثامن عشر) ، وذلك بما آتاه الله من حس دقيق مرهف ، ونظر ناقب لا تجوز عليه السخافات ؛ وقد حمل عبء هذا الهجوم بالفعل ، فتقدم به أكثر من مرحلة كاملة . وكان فاركوهار قد قرأ رأيا للسير روبرت هوارد ، من رجال عهد عودة الملكية ، فراقه هذا الرأي وأخذ به بالرغم مما كان يبدو عليه من غوض ؛ ثم راح يتعقب أخطاء النقاد المنطقية ؛ النقد ، على حد تعبيره ، الأقل عتفا وصلابة ؛ يقول فاركوهار : لنسمح للملهاة بفسحة من الوقت هي هذا اليوم المتفعل ، أو الأربع والعشرين الساعة ، وإن كان المتخذلقون من رجال حركة الإصلاح (الكامل) يضغطون هذا اليوم فيقتصرون منه على نهاره فقط ، أى نصف هذا الوقت . والآن . . فلنَحْكِ هذا إلى قدر كاف من النوق للفصل فيه : إن هذه الرواية تبدأ حينما تكون ساعتك السادسة تماماً ، ثم تنتهى في الساعة التاسعة بالضبط ، وهذا هو الوقت المعتاد الذى يستغرقه العرض ، فكل ممكن من وجهة الطبيعة الخالصة أن تكون نفس هذه الفترة من الوقت ، التى هي ثلاث ساعات زمنية كما تمدّها ساعتك . هي تقسّمها الاثنتا عشرة ساعة على المسرح ، بنفس العدد من الدقائق في كلتا الحالتين . وبنفس العدد من حبات الرمال ^(٢) في كل منهما ؟ أخشى يا سيدي أن ترى معى أنه حتم

(١) رسالة الشعر المسرحي (١٦٦٨) An Essay of Dramatick poesie

(٢) المقصود هنا ساعة الرمل .

عليك أن تحكم باستحالة ذلك ، وأخنى أنك الدليل ذاته سئصح أن يمتد زمن الرواية سنة بأكملها ، ثم إذا سمحت بسنة ، فقد تسمح بسبع سنوات ، ... ومن يدري ؟ فقد تسمح بزيادة فسحة زمن الرواية إلى ألف سنة ١١ وهل ضغط ألف سنة في حدود ثلاث ساعات ، أكثر استحالة من ضغط دقيقتين في دقيقة واحدة ؟ إن المثل اللاتيني الذي يقول : إن الشيء الصغير لا يمكن أن يشمل على الشيء الكبير ، (Nullum minus continet in se majus) هو مثل يمكن تطبيقه على الحالين سواء بسواء^(١) وواضح أن هذا المنطق نفسه يمكن تطبيقه بمثل تلك القوة على وحدة المسكان ... فاسمع إلى فاركهار يقول :

وإليك رواية جديدة ... المسرح مكتظ بالمتفرجين ... لقد انتهى إلقاء المقدمة ... وارتفع الستار لئرى مشهد : القاهرة العظيمة ... فأين أنت الآن أيها السيد ؟ ألم تكن منذ هنية قبل هذا في مدرج المقاعد الخلفية (the pit) بالمسرح الإنجليزي تتحدث إلى إحدى بنات الهوى ... وما أنت ذا الآن وفي لمح البصر انتقلت بصحاح إلى ضفاف النيل ؟ ... لا جرم يا سيدي أن هذا محال في محال إلا أنك يجب أن تسلم معي بهذا ، وإلا فسوف تقضى على صميم بنية التمثيل . فإذا كان الفصل الثاني ، وفي غمرة من ألحان القيثار ، أكون قد غمرت لك المنظر ، فترى أمامك أستراخان ١ ياقه ١ إن هذا من رابع المستحيلات ١ انظر يا سيدي إنها هسنة ليست أشق على الفهم من سابقتها ١ لأنك ترى أن هذه المسافة بين مصر وأستراخان هي نفسها المسافة بين مسرح درورى لين الذى تشاهد التمثيلة فيه وبين القاهرة العظيمة ؛ إذا تفضلت فسمعت لحياك بالانطلاق ؛ فإنه يقوم بتلك الرحلة في نفس هذه اللحظة من الزمن ، دون أن يزعجك أيما إزعاج^(٢) ،

(١) A Discourse upon Comedy (١٧٠٠) .

(٢) المصروف

وكان طبعاً أن تنبه آراء النقاد جميعاً ، في ختام القرن الثامن عشر ، نحو المقاييس الرومنسية ، بالرغم من أن بعض الكتاب الإنجليز كبسرون مثلاً وبعض النقاد الفرنسيين كانوا يفضلون أن يطبقوا المقاييس القديمة . وقد جهر جيته برأيه ضد الوحدات سنة ١٨٢٥ في غير تردد^(١) ، وبعد طمين من ذلك شن فيكتور هوجو هجومًا عنيفاً ، مصرحاً بأن المسرح اليوناني ، بالرغم من تلك القوانين ، كان أكثر حرية من المسرح الحديث ، لأن :
 المسرح اليوناني كان لا يخضع إلا للقوانين التي كانت توأمة ، بينما مسرحنا يطبق على نفسه ظروفاً غريبة عن روحه كل الغرابة . . . ولهذا كان للمسرح اليوناني فنه الصادق ، بينما كان الفن في مسرحنا فناً كاذباً مصطنعاً^(٢) .

ونحن إذا استعرضنا هذه الآراء المختلفة يتضح لنا أن نظرية الوحدات الثلاث كلها في المسرح الحديث تتوقف على الافتراض الذي رفضناه من قبل ، وهو الافتراض الذي يذهب إلى أن المتفرج يفرض به الوهم إلى الاعتماد بأن ما يرى من تمثيل الحوادث فوق المسرح هو الواقع ، فإذا سلينا بهذا ، كانت ثمة ما يبرر ما يذهب إليه أولئك الذين يحددون زمن حوادث الرواية بثلثي عشرة ساعة أو أربع وعشرين ، هم كما يقضى بذلك المنطق السليم قوم بحفاء ، ولا يمكن أن يتوجه إليهم أحد بأى حديث مطلقاً . والفئة الأولى تقع في حماة مضحكة ، والفئة الثانية تقيم نظريتها الانتقادية على مقدمة باطلية .

وما دام هذا كذلك ، كان كل ما نفتقر إليه لا يزيد على أن ندفن ، في احتشام ، هذه الوحدات الثلاث ، في ذلك القبر الذي حفره الرومنسيون

(١) Conversations of Goethe with Eckermann & Soret ترجمه من

الألمانية جون أكتفورد .

(٢) مقدمة كرومول ص ٢٩ .

فصنعوا بطله ، على أننا نعود فننبه إلى أننا مقترحون هنا أيضاً إلى قدر معين من الحذر ، فقد يكون من السخف أن تقترح فسخة محددة من الزمن تبلغ ثلاثاً أو أربعاً أو اثنتى عشرة أو أربعاً وعشرين ساعة ، ولكن الإنسان يستطيع أن يتساءل عما إذا كانت الوحدات لا تزال تحتفظ بشيء من قيمتها ، وذلك إذا كان تفسيرها يقوم على أساس من حرية الفكر أوسع ، وقد من التساهل أفسح ، وإذا كنا ننظر إليها لا على أنها قواعد وقوانين ، بل على أنها ملاحظات انتقادية . إن لسنج وهو يفحص هذه الوحدات لم يمدوحة من أن يسلم بأنها كانت تعود بشيء له قيمته على الكاتب المسرحى عندما لم تكن سوى ضرورة منطقية يقتضيها وجود فرقة الممثلين (الكورس) فى المسرح اليونانى . يقول لسنج :

« إن اليونانيين كانوا يتقبلون هذه القيود عن طواعية ، ولكنهم كانوا يكسبون من قبولهم لها أكثر مما كانوا يخسرون ، لقد كانوا يكسبون منها فى كل سبع حالات من تسع ، وكانوا يكسبون على هذه الصورة لما كانوا ينسمون به من براعة وحذق ، وما كان فيهم من حاسة التذوق وحنن الفهم ، لأنهم يتقبلهم هذه القيود لتكوين الباعث على تيسير العمل فوق المسرح ، مع حرصهم حرصاً شديداً على تنقيتها من كل ما هو تافه وسطحى ، وذلك بفحصها على أقصى ما يمكن من عناصرها الجوهرية ، قد جعلوها مثلاً أعلى للحركة المسرحية التى تطورت هذا التطور المبارك السعيد الذى لا سمادة بعده ، والذى بلغ بها تلك الصورة التى لم تكن تتطلب من ظروف الزمان والمكان إلا القليل الأقل^(١) . »

ومن هذا نرى أن لسنج كان يهدف إلى حقيقة عظمى ، حقيقة لا تنطبق على المسرحية اليونانية بحسب ، بل على المسرحيات العظيمة فى كل مكان ؛ لأننا إذا أمعنا النظر فى هذه المسرحيات التى هى أعظم من المسرحية

اليوفانية ، وبخاصة المأسى ، أفلا يبدو هنا في كثير من الأحيان أن الكتاب المسرحيين قد فرضوا على أنفسهم قيوداً لم يفرضها أحد عليهم ؟ حتى حينما يكون زمن حوادث الرواية طويلاً طويلاً لا جدال فيه ، كما يتضح ذلك بالتعليل ، نجد أن الكتاب المسرحيين قد أكثروا من استعمال الحيل المتعارضة براكونها من تهد ، ليوهمو بالحوادث السريعة التحرك فوق خشبة المسرح ، ولا غرو أن شيكسبير يبدو في أدوع مأسيه وكأنه يخدعنا عن أنفسنا كي نعتقد أن حوادث الرواية سريعة متلاحقة ، وأن فسحة الزمن التي تحتويها هذه الحوادث قصيرة ، أو بتعبير أدق ، ليخفي عن الجمهور أنه ، تحرياً للصدق ، كان لا يرى مندوحة عن السباح ببعض الفترات الطويلة بين بعض مشاهد ، وبحسبنا لإيراد بضعة أمثلة على ذلك .

ففي هاملت ، ويعد حوادث اليومين اللذين يمضيان بنا في الفصل الأول ، من المشهد الأول إلى المشهد الخامس ، توجد بالفعل حقبة من الزمن طولها شهران ، كما توجد كذلك فسحة طولها أسبوع بين المشهدين الرابع والخامس من الفصل الرابع ؛ إلا أن مترجماً واحداً لا يشعر بهذا الانقشاع في الزمن . ولا يخفى أن تمثيلية هملت تمضي في طريقها بسرعة منذ الزورة الأولى للشبح ، حتى السكارة في ختام الرواية . فإذا فطن الناس إلى وجود هذه الفسح من الزمان بين أحداث الرواية فإن ذلك لا يكون له من الأثر إلا أن يجعلها تبدو كأنها هي قصة ذات مقدمة ، هي الفصل الأول ، ثم مجموعة من فصول ثلاثة ، ثم خاتمة ، هي الفصل الخامس .

وبناء عطيل يشبه بناء هاملت . لحوادث الفصل تستغرق يوماً واحداً ثم يأتي السفر بالبحر بعد ذلك ؛ ثم يستغرق الفصلان الثاني والثالث يومين آخرين ؛ ثم يمضي أسبوع قبل أن تقع حوادث الفصل الرابع والخامس . ونلاحظ هنا أيضاً ، بالرغم من وجود مقدمة ، ثم فصلين ، ثم خاتمة ، أننا نشعر بسرعة بتتابع الأحداث ، حتى ليسبنا ذلك تحليل زمنها الحقيقي .

والزمن في تمثيل ماكب وليد امتد أكثر من ذلك . ونحن لهذا السبب بالضبط ،
نشر فيها بنوع خاص من أنواع الضعف لا نلسه في المأساتين الآخرين .
وفي ماكب يستمر اهتمامنا في درجة تأججه حتى مقتل دنكان ، ثم زانا
تتبع المسرحية بيقظة حتى بعد موت بانسكو ، ثم هذا كله يهبط بسرعة ، وإن
راح شيكسبير ييسدل جهوداً جبارة ، مستعيناً في ذلك بشعره الجميل
الخلاب ، لكي ينشر انتباهنا الذي قفر . فمقتل دنكان يحدث في الفصل
الثاني ، المشهد الثاني . وفي المشهد الثالث من الفصل الثاني أيضاً تكتشف
الجرعة ويقتل بانسكو في المشهد الثالث من الفصل الثالث ، ثم يظهر شبحه
في المشهد الرابع من الفصل الثالث أيضاً . ونحن حين ندرس مثل هذه
البيانات التي تركها لنا شيكسبير عن توزيع الزمن في هذه المسرحية ، نجد أن
فسحة طويلة من الوقت تقع بعد موت دنكان مباشرة ، وأنه منذ تلك الفسحة
تقع سلسلة مستمرة من الفصح خلال الفصلين الرابع والخامس ؛ ولم يكن
في مفنور شيكسبير إخفاء هذه الفصح كما أخفاها في هاملت وفي عطيل ،
ولا بد أن الفتور الذي كان يطرأ على اهتمامنا كان يرجع ، إلى حد ما إلى
هذه الفصح .

وبناء مسرحية لير أقرب إلى بناء الملاحمة ، كما لا يخفى . ومن هنا هذا
الجلال الذي نشر به ونحن نقرأها ، بينما لا نجد لها من الأثر في أفتسنا وهي
تمثل على المسرح ، ما نجد للروايات الثلاث الأخرى .

وبما يسترعى انتباهنا حقاً أن نلاحظ أننا لا نلص انعطام وحدة
الزمان هذه ، انعطاماً حقيقياً وعلى أشده ، إلا حينما نقبل على تلك الملامح
المفصصة *tragi-comedies* الرومنسية ، حيث يتضح أن اهتمامنا يقل فيها
بصورة عمومة ، وحيث يهبط مجال الانفعال في قفوسنا . فهذه الوثبة
الطويلة التي مقدارها ست عشرة سعة ، والتي تتخلل فصول قصة الشتاء ،
The Winter's Tale كان يمكننا أن تكون شيئاً مستحيلاً في مأساة من

النوع الرفيع . لقد كان يمكناً أن تقضى قضاء مبرماً على هذا الاتعمال المركز الواسع الذى يعد إظهاره لنا فوق خشبة المسرح الوظيفة الأولى للمأساة . وهذا رأى له ما يؤيده فى كتاب المسترف . ل . لوكاس عن المأساة (١٩٣٧) ، حيث يلاحظ ، أن الكاتب المسرحى الحديث يندر أن يتصرف هذا التصرف الحر الذى كان يتبعه المسرحيون فى عصر إليزابيث من حيث زمان الرواية ومكانها . لقد - اشتد شغف الكاتب بالشكل أكثر من ذى قبل ، وبإطالة زمن الحوادث إلى سنوات عدة ، مما يجعلنا نشعر بفتور فى قوة جاذبية الرواية ، كما نشعر بهبوط فى حرارة الموضوع ، وذلك كما تهبط حرارة السائل الذى بلغ درجة الغليان إذا أبعدت القدر عن النار . . . والمأساة لا تكسب تلك الحتمية التى تنطبع لها القلوب عند بدء وقوع الأخطاء المفظة مباشرة ، لكنها تكسبها بعد حلول الكارثة ، وذلك عندما تكون تلك الأخطاء المفظة قد وقعت بمخافتها ، بحيث لا يستطيع القدر نفسه أن يتلاهاها (١) .

وعلى هذا ، فإذا وجدنا أن شيكسبير . ذلك المتحرر الرومانسى ، لم يكن هو وحده الذى يأخذ فى مسرحياته بنظام إطالة زمن الرواية ، بل إن الكتاب المسرحيين المحدثين أيضاً قد عادوا إلى تقاليد اليونان ، وجب علينا أن تؤمن بأن هذه التقاليد تنطوى ، ولا بد على شئ من القيمة الجوهرية الدائمة التى لا غنى عنها لفن المأساة .

ويصدق هذا أيضاً على وحدة المكان . على أننا يجب أن نعترف أن مسرح شيكسبير لم يكن يعرف من المناظر إلا أقلها ، بل لعله لم يكن يستعمل المناظر على الإطلاق . ولهذا كان شيكسبير بكثرت ، نظرياً وعملياً ، من تمييز أمكنته بحسب ما يشاء له هواه ، إلا أننا نلاحظ أنه كلما كان يقتصر على مكان واحد ، كان الأثر الذى يتركه فى نفوسنا أقوى وأعظم ؛

مصدق هذا أن مسرحية عطيل تجري في مكانين فقط ، هما البندقية وقبرس ؛ ومملت تجري معظم حوادثها في جنبات القصر في إلسينور . . أما الجزء الأخير من ما كيث فهو جزء مشتت للذهن لتتابع مشاهد القصة التي تجري مرة في اسكتلنده ، ومرة في إنجلترا . . . ولنا لتساءل عما إذا لم يكن هذا نفسه هو مصدر هذا الضعف الذي يبدو في رواية أنطوني وكيوبتره إننا إذا قارنا بين رواية دريدن : All for Love وبين مأساة شيكسبير الرومانية ، لتحققنا أن تأثير الرواية الأولى مهما بلغت الرواية نفسها من ضعف أشعارها ، وتهاافت روح المأساة فيها ، وقلة الصنعة في رسم شخصياتها ، يرجع إلى تركيز الجهد الذي يصحب الحد في المناظر .

ومما هو جدير بالذكر ، بهذه المناسبة ، أن نلاحظ أن كثيرين من كتابنا المسرحيين المحدثين يحافظون على وحدتي الزمان والمكان في مسرحياتهم وهم يفعلون هذا دون قصد منهم طبعاً ، وإذا انصرفوا عن هاتين الوحدتين لم ينحرقوا عنهما إلا قليلاً . ولعل مسرحية برناردشو Getting Married كانت تروق أشد أنصار المذهب الكلاسي ترمتها ، كما كانت تروقه أية قطعة من القطع التي تتكون منها المجموعة المعروفة باسم Back to Methu1elah وحوادث مسرحية كنديدا تقع فيما يقرب من أربع وعشرين ساعة ، كما تقع حوادث Heartbreak House من مساء يوم إلى مساء اليوم الذي يليه وليس شو هو الذي يتميز بتلك الخاصة وحده ، فمنع نجدها في أعمال بعض الكتاب المسرحيين في إنجلترا وفي القارة الأوروبية على السواء ، وهذا دليل واضح على أن هؤلاء الكتاب يشعرون بضرورة لا مندوحة عنها إلى تلك القيود ، فهم يفرضونها على أنفسهم بحض رغبتهم . على أن الحق كل الحق أن بعض مسرحيات معينة لا يمكن بحال تطبيق الوحدات عليها ، كما أن الحق كل الحق كذلك ، أن الحركة في مسرحيات المذهب التيميري الحديث قبنة يباثار المشاهد القصيرة ، ذات النقط البطيء الثقيل ؛ ولكننا غالباً

ما نكون على استعداد القول بأن قدراً معيناً من التقيد فيها له علاقة بالزمان والمكان قد يفيد الكاتب المسرحى فى عمله ، وذلك طالما أن المسرحية نفسها تعطينا صورة من الحياة المركزة .

ومرة الموضوع الممثل :

إن وحدة الموضوع ، وإن كانت فى أصلها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوحدتين الآخرين ، يجب أن تبقى منفصلة عنهما ، وذلك لأنها تثير مشاكل من نوع مختلف اختلافاً تاماً ، ويمكن أن نقول إجمالاً إن هذه الوحدة تستلزم ما يأتى :

١ - يجب ألا يكرن إلى جانب الموضوع الأصل أى موضوع ثانوى ذى أهمية فى أية مسرحية جديدة .

٢ - لا يسمح بالمزج بين اللأساءة والمهابة فى مسرحية واحدة . وقد أثار كلا هذين الأمرين مجادلات طويلة فى الحقبة الأولى من تاريخ النقد الحديث . وقد يمتدنا مرة أخرى أن نتظر باختصار فى بعض الآراء التى قيلت فى هذا المجال :

فى سنة ١٦٠٩ نجد لوب دى فيجا يصر على عدم جواز المزج بين رفعة اللأساءة ، وحقارة المهابة الوضعية^(١) . وكان سدنى ، قبل ذلك يضع سنين ، قد تسلم عن : « هذه السخافات الشنيعة .. التى لا هى مأس صهيحة ولا هى ملاء صهيحة ... تلك المسرحيات التى يلتقى فيها الملوك بالبهائيل (البهلوانات) » ، لا لأن الأمر يتطلب ذلك ، ولكنهم يكتفون من حشد البهائيل ليلعبوا دوراً فى الشئون الملكية ، يؤدونه فى غير تأدب ولا إدراك^(٢) .

(١) The New Art of Writing Plays ت . وروستر ص ٢٠

(٢) An Apologie for poeirie ص ٦٥

وقد قال أديسون في هذه الملهاة المفجعة :

« إنها واحدة من أخصب الاختراعات التي دارت في خلد شاعر . وإذا وصل السخف بمؤلف أن يمزج في بردة واحدة بين مغامرات ليرفياض وهودييراس ليجهل منهما جميعاً قصيدة واحدة فإن محضه لا يقل عن محض أخيه الذي يكتب تلك القطعة المثرقة التي تجمع بين الفرح والترح^(١) . »

وهذه الأفكار تقوم — كما هو واضح — على القانون الكلاسي للأصناف الأدبية ، « التي يقول بوجود صور وأنماط أدبية معينة لا تقبل التنوير ، كل منها يتميز عن الآخر ، بحيث لا يمكن أن يختلط أحدهما بأخيه ، أو يصعب التمييز بينهما فنياً . على أن الكتاب المسرحيين في إنجلترا ، في عهد إليزابيث قد حالفهم النجاح في إنتاج عدد من الروايات العظيمة التسلية والمثيرة للمواطن من هذا النوع المختلط نفسه ؛ وبما أن هذه الروايات قد نالت اعتراف الناس بها كقطع مسرحية جيدة ، فقد راح النقاد الإنجليز يلتمسون للعدد الكبير منها بعض المآذير المناسبة . وقد فعلوا ذلك بحجة التخلص من سنن الأقدمين والتذرع بالالتجاء إلى « الطبيعة » . ومن قبيل ذلك ما قاله دريدن على لسان نياند ، وهو يلتمس الأعذار لمثل هذه المسرحيات ، بحجة أن في الطبيعة تنوعاً ، وأن مثل هذا التنوع يكون شيئاً ممتعاً في أعمال الفن المسرحي^(٢) . »

« إن الجدل المستديم يجعل النفس شديدة الانطواء ، قالوا يجب أن نعيد إليها اهتمامها من وقت إلى آخر ، كما يفعل الرجل حينما يحط في الطريق اجتيعاً للراحة ، حتى يلفظ إذا استأنف رحلته ؛ ونحن إذا جعلنا في المأساة مشهداً من مشاهد البسط والطرب ، تنمينا من التأثير في مشاعر الناس مثل ما للموسيقى من التأثير في نفوسهم في قرأت الاستراحة بين الفصول ، حيث

(١) The Spectator العدد ٤٠ (أبريل ١٦ — ١٧١١) .

(٢) An Essay of Dramatick poesie

تخفف الموسيقى عن نفوسنا بما عانته من تقعد الموضوع وجزالة اللغة فوق المسرح ، ولا سيما إذا كانت الأحاديث طويلة تكدر الذهن . وعلى هذا ، فلا بد من أدلة أقوى ، يسوقها من يريد أن يقتنح بأن رُوحَ الختان والطرب إذا اجتمعا في موضوع واحد يتلف أحدهما الآخر . وهذا في الوقت نفسه ، لا يمكن إلا أن تكون نتيجته مشرقة لبلادنا ، لأننا نكون قد ابتكرنا طريقة في كتابة المسرحية أطرف بكثير من أى طريقة عرفها القدامى ، أو عرفها المحدثون في أى أمة : تلك هى الملهاة المفجعة ، التى زدنا فيها وبلغنا بها حد الكمال .

ويسوقى هذا إلى التعجب من إيسيدوروس ومن كثيرين غيره ، لماذا يفضلون ما في موضوعات المسرحيات الفرنسية من جذب وعقم ، على ما في موضوعات المسرحيات الإنجليزية من تنوع ووفرة ؟ إن موضوعات المسرحيات الفرنسية من نوع واحد دائماً ، وذات خطة واحدة . يدفع به الممثلون إلى الأمام دفعا ، وكل مشاهد المسرحية تشترك في تزيانها ، والسير نحوه قدما . أما مسرحياتنا فتشتمل فضلا عن الخطة الرئيسية في كل منها ، على موضوعات إضافية ، أو مسائل ثانوية ، يقوم بها أشخاص أقل أهمية ، كما أنها تشتمل على شيء من الدسائس والحيل التى تمضى إلى غايتها مع حركة الموضوع الاصلى . ولدينا أمثلة من الطبيعة على ذلك . فأجرام النجوم ثابتة على حد قولهم ، وأجرام الكواكب السيارة ، وإن تكن لها دورتها الخاصة ، نراها تتدفع في دورة أخرى بحركة هذه ال *Primum mobile* أو الكرة الخارجية العظمى المتحركة التى تحتوى هذه الأجرام كلها^(١) . وهذا التشبيه يصدق كثيراً على المسرح الإنجليزي : لأنه إذا أمكن وجود الحركات المضادة في الطبيعة ، وذلك بأن يسير كوكب شرقاً وغرباً في وقت واحد . . شرقاً في دورته الخاصة ، وغرباً وهو مدفوع بحركة مجموعته الكوكبية

(١) أسهمت هذه الكرة الخارجية العظمى في الصور الوسطى للأنظمة بطلينوس السماوى (د)

الكبرى نحو الغرب ... إذا أمكن أن تتجافس تلك الحركات المضادة في الطبيعة ؛ فإن يصعب علينا أن نتصور كيف يمكن أن يسير الموضوع الثانوى والخطوة الرئيسية العامة جنباً إلى جنب ، ولا سيما إذا كان هذا الموضوع الثانوى مختلفاً عن الخطوة العامة فقط وليس مضاداً لها .

على أن دريدن لا يسير وحده في التماس هذه المعاذير ، لأنه وإن يكن « المحرك الأول ، لمدرسة الكلاسيكية الحديثة ، فإن الدكتور جونسون الذى جاء بعده بقرن من الزمان ، كان إمام هذه المدرسة الأكبر ، وطاغيتها العاق ، وإن احتفظ مع ذلك بصيغة تدنيه من الطبيعة ، وإن خلا كذلك من هذا الرق الذهني الذى لا يرى واضحاً بل يلمح كما يرى في تصريحه المشهور عن هذا الموضوع الدقيق حيث قال :

« إنى لا أدري إذا ما كان الشخص الذى يقول إنه لا يعترف بأى قوانين إلا قوانين الطبيعة ... لا يميل إلى مد ظل حمايته على مسرحية الملهاة المفجعة ... تلك الملهاة التى مدت عليها ، حتى ذلك التاريخ ، أ كاليل القار ظللها الوارفة من خلالها الدوى الصاعد من أقلام الناقدين ، مهما كانت التهم الموجهة إليها ؛ ولما لتسامل عن هذا الذى يوجد في هذه المسرحية الجامعة بين هذين العنصرين ، عنصر الخنثى والرائى ، وعنصر البهـط والروح ، مما يمكن أن يعيبه عليها المنطق المجرد من الهوى ؟ إن الصلة بين الحوادث الهامة ، والحوادث الثانوية هى من الأشياء الدائمة الحدوث في هذا العالم . وليست من الأشياء الشائعة فيه لحسب ، ولهذا كان لا بأس مطلقاً من السماح بها في المسرح الذى يدعى المدعون أنه مرآة للحياة . إنهم يعترضون بأن ما تقع فيه من قلة الذوق ، بإخماد المواطن قبل أن نكون قد ارتفعنا بها إلى الإنارة المطلوبة ، وبتحويل تيار التقرب عن الحادث الذى لا تنفك رقبه إلا لتزبد من درجة التشوف إلى حدوثه ، يمكن أن نستعمل حدوثه بهذه الطريقة من طرق القوية . وليكن .. ألا يمكن أن تثبت لنا التجربة أن هذا

الاعتراض هو اعتراض مراوغ ، أكثر منه اعتراضاً عادلاً ؟ أليس شيئاً
أكيداً أن الاتصالات المحرقة ، والاتصالات المضحكة قد كانت تستثار ،
واحداً بعد آخر ، بدرجة متساوية ؟ وأنه ليس ثمة من المسرحيات ما ملأ
العيون بالعبرات ، والصدور بالحفقات ، كما ملأتها تلك المسرحيات التي تتخللها
فواصل من البسط ؟ (١) .

وقد اقتبس هذه الفكرة فيما بعد جماعة الرومنسيين ، ولاسيما فيكتور
هوجو ، الذي يقول :

« إن المسرحية تقرب الشعر إلى الحق ، وأشبه للمسرحية في ذلك عروس
الفنون الحديثة التي تنظر إلى الأشياء بطريقة أسنى وأوسع . إنها تعلم أنه
ليس كل ما في الخليقة جميلاً من الوجهة الإنسانية ؛ وأن الشيء القبيح يوجد
والشيء الجميل جنباً إلى جنب ، والشيء الشائن يوجد إلى جانب الشيء الرشيق
الحلو الشامل ، كما يوجد الشيء الغريب الشكل في الجهة الأخرى المقابلة للشيء
الأسنى ... والشر مقابل الخير .. والظل مقابل الخور » (٢) .

ولن ينبغ عن بال أحد هنا أن جميع هذه الأقوال ، وإن كنا قد نطلق
عليها أقوالاً رومسية ، للتمييز بينها وبين صيغتها ، أقوال الكلاسيين ، تقوم
على ذلك الاعتراض الذي يذهب إلى أن المسرحية إن هي إلا مرآة للطبيعة ،
وأن ما هو كائن في الطبيعة لا بأس من إدخاله في المسرحية ، بشيء من مراعاة
اللياقة . وقد تألف سارسيه هذه الغلطة . فناقشها بمين الفاحص المحقق ، قال :

« إن معظم هؤلاء الذين يشردون ضد الجدية الثابتة التي يؤثرها غيرهم
للأساءة ، أولئك الذين يدافعون عن بدعة المروج بين عنصري الحزن
والضحك في الرواية الواحدة قد بدأوا ثورتهم بهذه الفكرة التي تزعم أن

(١) The Rambler رقم ١٥٦

(٢) مقدمة كرومول ١٨٢٨ ص ١١

الأمور تجري على هذا النسق في دنيا الواقع، وأن فن الكاتب المسرحي يقوم على نقل الواقع إلى المسرح. وهذا هو الرأي الساذج الذي يعرضه فكتور هوجو في مقدمته العجيبة لأساته كرومويل في هذا الأسلوب الرفيع الخيال الذي يمتاز به ... وعندى أن ما قاله في ذلك هو البيان الرفيع بعينه... إلا أن الشعراء العظام ليسوا دائماً مفكرين عظاماً إذا تحررنا الدقة. والمسألة قد أسمى عرضها، فنحن لا يهمنا على الإطلاق أن نعرف ما إذا كانت الأمور المضحكة تمتزج بالأمور المفضلة في الحياة الحقيقية؛ وبعبارة أخرى، إذا ما كان مجرى الحوادث الإنسانية يمد من كانوا متفرجين على جانبيه، أو مسوقين في تياره، كلا بدوره، بمادة للضحك ومادة للبكاء؟ فهذه هي الحقيقة الوحيدة التي لا يسأل عنها أحد، والتي لم تخطر على بال أحد. ولكن النقطة موضوع البحث مختلفة تمام الاختلاف، فهام أولاء ألف ومائتا شخص عتشدون في مكان واحد، ويكوّنون جمهوراً من النظارة، فهل هؤلاء المائتان والألف شخص قينون بأن يقتلوا في سهولة ويسر، من البكاء إلى الضحك، ومن الضحك إلى البكاء^(١)؟

وجواب سارسيه على هذا السؤال النظري هو بالنفي بطبيعة الحال؛ إلا أنه وهو يتكلم عن خطأ فكتور هوجو، يبدو أنه وقع في خطأ من صنعه هو. على أننا مهما عسينا أن نقول عن مقاييس هذه النظرية العويصة، فالحقيقة التي لا مراء فيها هي أننا، حينما نشاهد مسرحيات شيكسبير مثلاً، يكون في مقدورنا أن نمر بسهولة من المشهد الرفيع الجليل إلى المشهد المضحك، ومن المشهد المحزن المقطع، إلى المشهد المليء بالهزل والمجون ... لعل ترسودي موافقاً كان عتفاً فيما لاحظته من أن:

« ثمة فرقاً بين الطبيعة والفن: فالطبيعة إذا بدأت . لا يمكن أن تنتهي أبداً .. فشجرة الكثرى لا تنتج إلا كثرى آخر الدهر، وشجرة البلوط

لا تعطيك إلا ثمر البلوط الخشن ؛ وبصرف النظر عن اختلاف التربة ، وتنوع المؤثرات الهوائية والجوية التي لها عرضة لها ، فهي — أى الطبيعة — تنتجها مرة بعد أخرى . فالتنوع هو بالرغم من التغيرات التي تطرأ عليه ؛ فهل تبدل الأرض غير الأرض ، والسموات ، إذا عدلت المسرحية قوانين السلف الصالح ، مازجة في براعة وحنق بين المأساة والملمة ، ومنبتة بذلك نمطاً جديلاً من المسرحية يجمع بين الصنفين — آخذاً بنصيب من صفة كل منهما — مقدماً شخصيات صارمة من المأساة وشخصيات مازجة طابتة من الملمة ؛^(١) .

ولسوف نعود إلى هذا الموضوع برمته فيما بعد ، غير أننا نرى وجوب الإشارة هنا إلى أن المأساة والملمة — على قدر ما يمكننا أن ندلى فيه رأينا على ضوء الأمثلة المادية ، لا تختلف إحداها عن الأخرى اختلافاً حقيقياً ، وليستا متناقضتين هذا التناقض الأساسي الذي لا يمكن معه تناول إحداها إلا بجزء من الأخرى . فثمة ، في الواقع ، أوجه كثيرة للشبه بين المأساة الرفيعة ، والملمة الراقية ، أكثر مما بين أنماط معينة من المأساة وبين أنماط معينة من الملمة ، ففي اليونان ، وفي إنجلترا على السواء ، لم تفتأ المأساة والملمة كلتاهما في وقت واحد تقريباً فحسب ، بل نشأتا من صور واحدة كذلك . ففي اليونان تفرعت أغنية الإنشاد العزبة التي كانوا يشيدونها حول مذبح الإله فرعين توأمين هما فرع التمييز المحزون tragic ، وفرع التمييز المضحك comic أو التمييز الهجائي satirical وقد كانت الصلوات السكسية التي نشأت منها المسرحيات الدينية الجماعية في العصور الوسطى أصلاً كذلك للخطوط الأولى لكل من موضوعات إبراهيم وإسحق المفضلة وفواصل ماك والرعاة interludes of Mak & shepherds . وقد

(١) مترجمة طام و . ١ . موب في كتاب . ب . هـ . كلارك : European Theories

فطن أفلاطون وهو يعالج هذا الموضوع بصورة عويصة متفاوتة في رسالة فيليبوس Philebus إلى العناصر المسلية والموجعة كليهما في جميع أنواع الضحك . ولقد كان أفلاطون أيضاً هو الذى جعل سقراط في الوليمة The Banquet يضطر رفاقه إلى الموافقة على أن من عمل الكاتب العبرى نفسه أن يتغرق في كتابة كل من اللهاة والمأساة ، وذلك في الوقت الذى وضّح فيه الباحثون المحدثون توضيحاً لا غموض فيه كيف يتوافق المزاجان ، أو « انفعالات النفس » Les Passions de l'âme إذا جاز لنا أن نستعمل هنا اسم ذلك الكتاب الذى ألفه ديكارت متناولاً فيه بطريقة البارعة العلاقات بين الحزن والضحك . لقد كان مسموحاً لكتاب المأساة في الوقت الذى ازدهرت فيه المأساة اليونانية بأن يضمّنوا مآسيهم قطعاً من اللهاة ، وإن لم يكتثروا من ذلك كما كان يفعل شيكسبير ، على أنهم كانوا يفعلون ذلك قاصدين ، ووفقاً لخطة مرسومة^(١) . والكتاب الفرديون الذين نبغوا في الكتابة في فرعى المسرحية العظيمين كثيرون . ففي إنجلترا كتب شيكسبير « كما تهوى » ، « كما كتب » هملت ، ، وكتب جونسون Every Man in his Humour كما كتب سجانوس وكاتيلين — وقد نجح سينج Syngé في روايته The Playboy of the western world ، The Riders to the Sea وثمة أمم أخرى نجحت في إنتاج كلا النوعين في وقت واحد . ففي فرنسا كان راسين يكتب مآسيه الرائعة وفقاً لمبادئ المذهب الكلاسي الحديث ، بينما كان موليير يكتب ويمثل ملاحيه المتلاعبة . وفي إيطاليا تالق نجم جولدفوني ، الذى إن لم يكن مماسراً لغتورديو ألفييري أرق كاتب تراجيدى أنجبته تلك البلاد ، فقد كان على الأقل يعيش في نفس العصر .

(١) ومن هنا ماسمح به اسكيلوس من دخول المساء في مأساته « التوسلات » والرمية في « حملات الحُر المقدسة » - خوانروا - — يتنا فلاحظ وجود المراس في مأساة « الميجوني » لسوفوكلس ، والبد العرعى في مأساة « أورست » ليوريبيز .

والحقيقة التي لا مراء فيها هي أن الضحك والبكاء متقاربان قرابة جد شديدة، بحيث لا يكاد يفصلهما من بعضهما البعض غير خطوة واحدة. وهنا مكان ملاحظة للكاتب على Sully، حيث يقول، «إن مراكز الحركة في عقل الإنسان ... المراكز المهيمنة على عمليات الضحك والبكاء، قد تنقلب إحداها إلى الأخرى إذا وصل الانفعال إلى الحد الأعلى^(١)». فنحن لا نشعر بشيء من التناقض أو عدم الملاءمة. من الوجهة، العملية في الضحك من مُزاحات مركوتيو، ونحن مستغرقون في الوقت نفسه في مشاهدة قصة روميو وجولييت المحزنة؛ كما لا نشعر بشيء من التناقض في أثناء قراءتنا لقصة من قصص دكنز وهو ينتقل بنا من الضحك الطافح بالبشر، إلى أشد الصور العاطفية المفجرة للدموع. ولقد كان النوعان يستعملان جنباً إلى جنب في جميع المصور المليئة بالإنتاج الأدبي الأصيل استعمالاً واسع النطاق، وفي كل فن من الفنون الأدبية. وقد رأينا أن كتاب اليونان المسرحيين لم يقصروهما على أنواع لا تتسرب منها إلى أنواع أخرى وخلط الكتاب بينهما في عصر إليزابيث على نطاق واسع؛ وعلى هذا فالمبدأ القائل بتعارض النوعين تعارضنا أساسياً هو إلى حد كبير أثر من آثار النقد في عهده المتأخر — ولا نقول أثر من آثار النقد الحركي بمثله أرسطو، وكما يمثل الرومانيون. أو أثر من آثار النقد الاستنتاجي derivative والنقد الزائف، artificial كما يمثلهما هوراس وكتاب المذهب الكلامي الحديث في فرنسا، وفي إنجلترا في القرن الثامن عشر ومن الملاحظ أنه حينما يخرج ناقد من نقاد المدرسة الكلاسيكية الحديثة عن مبادئ هذم المدرسة ويتخذ لنفسه موقفاً أكثر استقلالاً وأقرب إلى الطبيعة، فإنه يصبح في غير حاجة مطلقاً إلى الفصل بين هذه السكيفين أو النوعين، وما دام الأمر كذلك، فالمقياس الأخير الذي تقيس به أي عمل من أعمال فن المسرحية لن يكون مقياساً قائماً على الطبيعة ولكن على الأثر

الفنى للعمل كله . فإذا كانت العناصر المضحكة والعناصر المحزنة ممزجة ببعضها امتزاجاً متناسقاً لحصلنا على نتيجة يورثها الطابع العام الناشئ عن هذه الصورة . وسوف نجد أنه لا يمكن أن يقوم مثل هذا التمازج بين أنواع معينة من الملهاة وبين أنواع معينة من المأساة الجديدة ؛ ومن ناحية أخرى فإن نمطاً معيناً من المأساة تشف بلا شك عن وجود وشائج ومشابهة عاطفية بينها وبين أنماط من الملهاة التي قضاهما . ونحن نجد تحقيقاً لهذا عرخته شلى في كتابه « دفاع عن الشعر » يقول فيه ، وهو يقابل بين المسرح القديم والمسرح في عصر إليزابيث : « إن البدعة الجديدة في المزج بين الملهاة والمأساة ، وإن تكن عرضة للآخذ الشديدة من الوجهة العملية هي بلا شك توسعة للدؤلفين في نطاق التأليف المسرحي . إلا أن الملهاة يجب أن تكون ، كما هي في الملك لير ، شاملة ، مثالية ، بادية للجلال . فحين إذا تصورنا مأساة الملك لير مجردة من شخصية المهرج ، وقد حل محله عدد من الشخصيات كما هي الحال في رواية ترويض المتمردة ، فأحسب أننا سنفقد من تلك الوشائج التي تقوم بين الروح المحزنة في شخصية الملك لير ، والروح المضحكة في المهرج . ونحن من جهة أخرى لا نستطيع أن نتصور اتحاداً تظمن إلى النفس بين الروح المضحكة الغريبة في مهرج الملك لير ، وبين مسرحيات كسر حيات البطولة في عصر عودة الملكية . ومن سحسب أن نحمد مسرحيات البطولة مشابهاً لها مضحكة في عالم السلوك . ولقد كتب دريدن مسرحيات من قبيل : الحب السرى Secret Love أو الملكة العذراء The Maiden Queen حيث نسمع شيئاً من الرنين على أوتار البطولة في بعض المشاهد وشيئاً من الرنين على أوتار السلوك في مشاهد أخرى ، والتناسق بين عنصرى السلوك والبطولة في حالة جيدة على ما يبدو . وقد صور لنا لآردج Etherege ، المثنى المحقق لطرار السلوكى الأصيل ، في روايته الأولى : الانتقام المضحك The Comical Revenge ، وهي التي تسمى

باسم حب في برميل Love in a Tub ملهاة مفاجئة . تتناوب فيها مفاهد البطولة ذات الأسلوب المسجوع وملهاة عصر عودة الملكية الخالصة . ولعل سبب التناقض بين المنصرين هو ما نلسه فيما كليهما من الصنعة الكاذبة . إن بطولة المسرحيات الجديدة المعروفة باسم Drawcansir^(١) هي بطولة بعيدة عن الحقائق المادية للحياة بعد المآبثات اللطيفة التي تطفئها عروس الضحك في مسرحيات كونهريف . والتكلف هو الذي يعقد الصلة بين عصرى الضحك والحزن فيها^(٢) .

وإذا نحن تعمقنا أكثر من هذا ، قد نكشف عن رابطة من الاتحاد بين الأجواء المضحكة في مسرحيات القرن الثامن عشر العاطفية sentimental وبين المسرحية العائلية أو الشعبية domestic play في القرن نفسه . والمسرحية العائلية تعتمد على الواقع . إن الصورة من صور الحياة الحقيقية لا تبلغ مبلغها من الصدق بطبيعة الحال إلا بحسب عبقرية الكاتب المسرحي الخاصة ، إلا أننا يجب ألا نبحث عنها بحال في عالم المآسى الشيكسبيرية ، أو في نطاق أنواع مسرحية البطولة المصطنعة . وملاهي شيكسبير الرومنسية ، إذا لم تتناولها يد التبديل على نطاق واسع قد لا تنسق مع روحها إلا بصوبة ... وأكثر من هذا أن الملهاة السلوكية قد تكون غريبة تماماً عن مظهرها وهدفها . على أن الملهاة التي تدخل في نطاق النوع العاطفي تمت هي الأخرى بصلة إلى الواقع . وقد تكون في كثير من الأحيان نوعاً راقعاً من أنواع الملهاة ، ولكن هذا لا يهمنا هنا ... والمهم هو أنها تستطيع

(١) المسرحيات التي يقوم بالبطولة فيها شخص ملف يكاد تنفر الكاذب يقى أو دلجه سراً كان يمثل الشر (وهذا هو المالب) أو الخير (وعفا قليل لافور) ودروكانير اسم شخصية في مسرحية Villier Rehearsal (د) .

(٢) يوقف هذا التكلف إلى حد كبير على الصفات القهنية بقراءة التنفر في ملهاة اللوك ، والبلاهة و مأساة البطولة يرتبطان على هذا النحو برابط الخلق المشترك القهني الخافض لربط العاطفي .

مسألة النساء القديمة أو العائلية ، دون أن تحدث هذا الصدام بين روح... تصدام تدى تلاحظه في بعض مسرحيات عصور الانتقال —
 المسرحيات التي وضعت في الفترة الواقعة بين عهد إليزابيث والعهد
 كاريول^(١) ، والمسرحيات التي وضعت في الفترة الواقعة بين عهد إليزابيث
 وفترة أدب التكنة وسرعة العودة في عهد عودة الملكية Restoration
 وفترة الأدب العاطفي Sentimentalism في القرن الثامن عشر .

هذه إذن نقطة لا يصح أن يفوتنا النص عليها في جميع ما نحاوله من
 إنسان وشأن فكري بين روح النساء وروح الملهاة بأى طريقة من الطرق ،
 وبالأحرى ما نحاوله من تحقيق وشأن النسب بين أنماط معينة من المآسى
 واللامى . وثمة ، فضلا عن ذلك ، نوع من الحق القلوب يمكن ملاحظته
 بصورة لا تخفى عن النقطة السائفة ، وذلك أنه ليس ثمة أنماط معينة من
 الملهاة لا تناسب وأنماطاً معينة من المآسى لحجب ، بل إن المآسى والملهاة
 على قولهم تطوران ، كما سوف يتضح ذلك تمام الوضوح ، في خطين
 منفصلين أصلاً يطلعا يدوران في صورتها الأخيرتين متناقضتين
 ناقصاً أساسياً ، حتى إن روحاً تهكمياً شديد التهكم مثلاً يمكن أن يعطى
 أى نوع بصورة ضالة حتى احتمال ظهور نمط معين من التعبير الممزج إلى
 حانه ... وتأخذ مثلاً على ذلك مسرحية عطيل ؛ فمن إذا أردنا أن
 يستمتع الجمهور بهذه المسرحية استمتاعاً صحيحاً وجب أن نخلق لها في أذهان
 المتفرجين الحرة ، وبالأحرى المزاج أو الحالة النفسية mood الملائمة لاستقبال
 روح المسرحية الممزجة ، فإذ سمعنا لآى لغة من التهكم — أو السخرية —
 بالظهور في أثناء تقديم الموصوع فوق المسرح لنقتينا على الأثر الممزج

(١) سنة ١٦٠٠ ماري أول وماري ثانياً ملكة إنجلترا . ولد جيمس كارول : كارول (د)

المطلوب كله^(١) . وهذا هو السبب الذى من أجله رأى ريمر Rymer أنه من المستحيل الاستمتاع بهذه الرواية ، وهذا بلا شك بسبب تعيذه للذهب الكلاسى الحديث من جهة . ولكن السبب الأكبر فى موقفه هذا الموقف منها هو عدم استعداده لتقبل بديهيات معينة عما ابتدع شيكسبير ، ثم إن التهم لا يضر مأساة البطولة فى شيء . وذلك بالضبط لأن مأساة البطولة أبعد من أن يصل إليها التهم . إن الناس فى عصر عودة الملكية كانوا قننين أن يضحكوا ، هزواً بالفتكاهة ، وأن يستهزئوا بالحب ، بحرية به ، لكنهم كانوا يستطيعون الاستمتاع بمسرحيات الحب والشرف بأسلوبهم الخاص .

أما الميزة Farce فلا تكاد تصلها بأى نوع من أنواع المأساة أى وشيجة من وشائج القربى ، وذلك السبب يختلف عن السبب المتقادم ، فنحن إذا تناولنا أى مأساة من مآسى شيكسبير ، أو مآسى عصر عودة الملكية ، لا نجد فيها أى موضوع ثانوى من موضوعات الهزل الخالص بجانب موضوعها الرئيسى . ولقد استطاع دريدن أن يتناول مسرحية ترويلوس وكريسيда ، وأن يضفى روح البطولة على شخصيتى الحبيب والحبيبة ، يخلق بذلك غائمة محزنة حقاً ، وفى الوقت نفسه أمكنه أن يجعل من بنداروس شخصية تهكمية ساخرة ؛ إلا أنه لم يكن فى مقدوره أن يدخل فى وسط مشاهدته الجديدة أى لمحة من أى عنصر من عناصر الهزل ، ولو فعل لقصى على مسرحيته قضاء ميرما ؛ فهو إذن قد حقق لمحة النسب التى تربط بين فرعى البطولة والسخرية بالجمع بينهما من أول المسرحية إلى آخرها . أما الميزة فلم يكن يستعملها إلا فى ابتكاراته المضحكة الخالصة .

(١) أحسب أن القارئ فى غنى عن تذكره بأن هذه المسرحية مرخت فى مصر واضطلع بدور «باجو» فيها بمثل كبير لكنه وقع فى الدلالة التى يشير إليها المؤلف فأطلقت المأساة الخالصة : ملهات من النوع الماهبط (د) .

وحدة الطابع :

ويمكننا تلخيص الموضوع تلخيصاً مجملاً فنقول إن الوحدة الجوهرية التي لا وحدة غيرها في المسرحية - أو فن الدراما - هي وحدة الطابع ؛ ووحدة الطابع هذه ترتبط بطبيعة الحال ارتباطاً وثيقاً بوحدة الموضوع القديمة ؛ إلا أنها تتم اهتماماً خاصاً بالطابع ؛ أو الأثر الذي يتركه موضوع الرواية بأجمعه في مدلول جمهور من النظارة ، لا بالمالية البنائية التي يتضمنها هيكل الرواية . وقد وجدت وحدة الطابع هذه أعظم موضع لها ، متوقد الذهن ، في الناقد سارسيه ، ونحن وإن كنا قد رأينا من المناسب معارضة بعض آرائه في الضحك والألمى ، لا ترى مندوحة من إثبات فقرات كاملة من أقواله التي يعرب فيها عن نظرياته :

« إذا أردنا أن يكون الطابع قريباً مستديماً فيجب أن يكون مفرداً أى أصيلاً (غير متفرع) ؛ وقد أدرك جميع الكتاب المسرحيين ذلك بالفريضة ، وهذا هو السبب في أن الفرق بين الأشياء المضحكة ، والأشياء المحزنة قديم قدم الفن نفسه .

وتظاهر أن المسرحية حينما برزت إلى الوجود اتجه كتابها في المصدر القديمة إلى المزج فيها بين عنصرى الضحك والبكاء ، وذلك منذ كانت المسرحية تصور الحياة ، والخبور يسير في الحياة جنباً إلى جنب مع الحزن ، والشئ الغريب المضحك إلى جانب الشئ الجليل السنيى ؛ ومع هذا فقد موجد الحد الفاصل بينهما منذ الأزل . وتظاهر أن الكتاب المسرحيين قد أدركوا أنهم ، لكي يسيروا أغوار تقوس النظارة ، كان لابد من أن يضربوا دائماً على نقطة واحدة لا يتعدونها ، وهم قد أدركوا ذلك دون أن يتبينوا تلك الأسباب الفلسفية التي عرضناها هنا الآن - واقد كانوا يفعلون ذلك بقصد أن يكون الطابع أقوى ، وأكثر دواماً في تناسب

أجرائه لما فيه من هذه الوحدة ...

فأقول أن نستعيد ذكريات تجاربك المسرحية الماضية ، ومستجد أن جميع الميولDRAMAT والمآسى ، كائنة ما كانت من المذهب الكلاسي أو المذهب الروماني ، تلك التي تسرب إليها عنصر السخرية الغريب المضحك ... ستجد أن جميع هذه الروايات قد تواترت فيها السخرية في مكان متواضع وأنها لا تلعب فيها إلا دوراً طرئاً ... ولو كان الأمر غير ذلك لقصت السخرية على وحدة الطابع التي يحرص المؤلف على توفيرها لمسرحيته قضاء مبرماً (١) .

لقد اشتملت هذه السمكيات على حقيقة عظيمة ... حقيقة تصدق على المسرحية أكثر مما تصدق على الصور الأدبية الأخرى . فالمسرحية كآرائنا ، يجب أن تكون مركزة تركيزاً شديداً ، وهذا التركيز نفسه يتطلب ضمان وحدة الطابع ، ثم إن وحدة الطابع لا تتضمن بالضرورة مجرد الرتبة وتشاكل الانفعال ، لأن مثل هذا الطابع الموحد يمكن الوصول إليه بالاتفاق بتشكيلة من الانفعالات . على أن نقاقل أن يقول : إن كل مسرحية عظيمة تصور لنا أن العناصر الخاصة التي تتكون منها تخضع إلى حد ما ، لنوع ما من الروح السائد الذي ألهم المؤلف مسرحيته ، وأن أي مسرحية لا يكون فيها الانفعال غاضباً على هذا النحو للروح السائد في الرواية تكون مسرحية شائبة . ولقد عبر فريتاج Freytag عن ذلك الرأي بقوله : « إن في كل مسرحية توجد فكرة » ، وإننا من خلال تلك الفكرة نحصل على وحدة الموضوع ، وعلى أهمية كل من الشخصيات ، وأخيراً ، على جميع بناء الرواية (٢) ، وهذه الملاحظة لا تصدق على القصة ولا على الشعر القصصي حيث يمكن إدخال الكثير من الحشو ، بل الإضافات

(١) A Theory of the Théâtre من ٤١ - ٤٢ - ٤٥

(٢) Die Technik des Drama (١٨٦١ م ٧) .

التي لا يصعب علينا معرفة أنها إضافات عارضة ، وذلك دون أن تقسد خطة العمل الأولى الأصلية .

ولقد يصادف هوى في قلوبنا أن نعلم أن القدامى الذين كتبوا من المسرحية السفسكربتية كانوا يتوقعون أن يأتي قوم ، كهؤلاء النقاد المحدثين ، يصرون على أن تكون المسرحية وحدتها الطابعية ^(١) . وعند هؤلاء القدامى أن القصيدة للمسرحية ، كان لا بد أن يترك في المتفرج ثمانية آثار أو انطباعات رئيسية كانوا يسمون كلامها راسا Rasa وهذه الانطباعات هي : ١ - سرنجارا Sringāra أو ما يمكن أن نطلق عليه عاطفة الحب ، ٢ - فيرا Vira ، أو عاطفة البطولة ، ٣ - كارونا Karuna أو عاطفة الحنان أو الحزن الرقيق ؛ - راندارا Randara أو عاطفة الغضب ٥ - هاسيا Hasya أو عاطفة الضحك ، ٦ - بهايانا Bhayānaka أو عاطفة الخوف أو الرعب ، ٧ - بهاستا Bibhasta أو عاطفة التفرز (الفر ١) ، ٨ - أدبهوتا Adbhuta أو عاطفة التعجب أو الإعجاب . . وكل من هذه الانطباعات يمكن أن يتبعه عدد من الانطباعات الجزئية . ويمكن استخدام عدد من الانطباعات في أي رواية بذاتها ، وإن كان نوع المسرحية يتحدد بالانطباع الأهم من بين الانطباعات المستعملة ، وإن كان مسلماً به أيضاً أن بعض هذه الانطباعات قد يندمج وبعضها الآخر وقد يتنافر معه ؛ وهذه الطريقة من طرق تناول الآثار المسرحية بالنقد تتفق تماماً — كما سوف يمر بنا — وطريقة أولئك الذين يؤكدون الأهمية العكس للفسكرة ، أو الطابع ، التي تترك في الجمهور مشاهدة قطعة مسرحية من آيات الفن .

(١) أظن كتاب س . م . طاغور

مشكلة القواعد في فن المسرحية :

لا بد من تأكيد أن مثل هذه الأقوال التي أشرنا إليها فيما سبق ليست « قواعد » بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة . وذلك لأننا يجب أن نجعل فرقا بين أوضاعاً بين الملاحظات القائمة على دراسة أمثلة مادية من فن المسرحية ، وبمجموعة من القوانين قائمة إما على النموذج الحقيقي ، والمفروض أنه كان أنموذج القدماء ، وإما على مجرد المقولات النظرية الآلية العويصة . فن هذا ما حاوله هيدلان Hedelin من إثبات صحة « قواعد المسرح » بقوله « إنها لا تقوم على المراجع والوثائق ، بل تقوم على العقل والمنطق ؛ وإنها لا تتقرر بالمثل بقدر ما تتقرر بما أوتي الجنس البشرى من تمثيل طبيعي^(١) » وهو يعنى بقوله هذا ، التفلسفات المجردة في صورتها البسيطة . والتعميمات المدركة إدراكاً آلياً . وقد أدرك الدكتور جونسون بدوقة السليم ما في مثل هذه الأقوال التي ذهب إليها هيدلان وأخبراه من صدور فقال :

« إننا لا يسعنا إلا أن نهلك في أن الكشهر من القواعد قد ساد في طريقه قديما دون الرجوع إلى الطبيعة أو العقل ، وذلك حينما نجد أن هذه القواعد قد صدرت بصورة جازمة عن الأساتذة القدامى ... فن ذلك هذا القانون الذي يقول بوجوب ألا يظهر فوق المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين مرة واحدة ... القانون الذي أصبح تنفيذه من رابع المستحيالات إزاء ما طرأ على المسرحيات الحديثة من تنوع وتعقيد ... والذي تنقضه الآن في غير تردد ، وفي غير إقبال ... كما دلت التجربة على ذلك ، فأصل هذا التقليد كان مجرد شيء عرضي .

ولنا لتساءل عن مقتضى تحديد عدد فصول الرواية ؟ إن مبلغ علمي أن أحداً من المؤلفين لم يذكر لنا سبب ذلك . بل المحقق أن ذلك لم تقض به ضرورة ناشئة من طبيعة الموضوع ، أو لياقة العرض ...

إن أول ما يجب أن يعنى به الكاتب هو التمييز بين الطليعة وبين المادة أو التمييز بين ما هو مقرر ثابت لأنه حق ، وبين ما هو حق لأنه قد استقر وثبت لحسب . وألا يفتك المبادئ الجوهرية رغبة في الطرافة ، أو يحجم عن بلوغ آيات الجمال التي تترأى له ، لخوفه الذي لا مبرر له من الخروج على القواعد التي ليس في طوق جبار من جبابرة الأدب أن يشترها^(١) .

فقل هذه النظرة المنحرفة هي في جوهرها نظرة لسنج نفسها ، ولسنج هو الذي يقول : « إن الشيء الذي يجب ألا يفعله شاعر المأساة هو أن يتركنا وقد بردت عاطفتنا . وطالما أن رواياته تخلق فينا الاهتمام فيمكنه أن يعالج القواعد الشكلية المتنافية بالطريقة التي تحوله^(٢) » .

ولا حاجة بنا الآن إلى أن نفصل أنفسنا بالجدل القديم حول هذا الموضوع ، إلا أن الذي يجب أن نتحقق منه هو أن شيئاً من الحق لا بد ينطوى في هذا الذي قد يسمونه فكرة القواعد . ولعل في استطاعتنا أن نغير عنه تعبيراً أحسن إذا قلنا : إن في المسرحية بوصفها صورة من صور الفن بعض التقاليد والاصطلاحات المينة التي جرى كبار الكتاب جميعاً على مراعاتها ، وأن ثمة ، في حدود ما قد يمكننا أن نحكم به ، نوعاً ما من الضرورة الجوهرية في مراعاة هذه الاصطلاحات . ولعل تقاد الحركة الكلاسيكية الحديثة قد ضربوا خبط عشواء في تطبيق هذه الاصطلاحات ، إلا أنهم ربما كانوا على حق من حيث المبدأ ، حينما أصرروا على وجوب مراعاة بعض الحقائق المسرحية مراعاة شديدة . وقد تبدو المسرحية في جلها هالماً شامعاً قائماً بنفسه ؛ شأنها في ذلك شأن الشعر والقصة ؛ إلا أنها أكثر تحديداً منهما بسبب الملابس غير العادية التي تعرض فيها على الجمهور . والذين يقومون بمرضاها يجب أن يملأوا بمهارات وأذواق فنية تستلزم قدراً من العناية والوعي أكثر مما تستلزمه القصة والشعر ،

(١) The Rambler رقم ١٥٦ سبتمبر ١٧٥١ -

(٢) Hamburgische Dramaturg رقم ١٦

ذلك إذا أرادوا أن يقبل الناس على إنتاجهم إقبالا شديداً شاملاً .
 حقاً إنه لا يوجد من بين هذه القواعد إلا عدد قليل يمكننا أن نقذه
 نبذاً كلياً ، لقيامه بأكله على سوء فهم للأحوال التاريخية ؛ ومن قبيل ذلك
 تلك الذريعة التي كان يحتج بها الرومان وأنصار المذهب الكلامي الحديث
 للياقة (الذوق) أو ما يسمونه *Pler for decorum* ؛ مثال ذلك ما نادى
 به هوراس في قوله : « لا تدعوا ميديا تقتل أبناءها على ملا من الناس ...
 ولا تهزوا على المسرح هذه المشاهد التي لا يليق أن تمثل إلا خلف
 الستائر » (١) ، فهذا التنبهان يكررها منترنو *Minturno* في تركيزه ، لما يجب
 ألا يفعله في المسرح ، وفيما أوصى به دي لاناى *de la Taille* من « وجوب
 الاحتراس دائماً من تقديم أى شيء على المسرح لا يمكن تمثله بسهولة وفي
 ذوق (ولياقة) » (٢) ، وهذه الأقوال وما إليها تحرم جميعاً على ما يمكن
 تسميته : سوء قراءة للمسرحية الأثينية . فلقد كانت الملابس الثفلة التي
 يرتديها الممثلون من جهة ، والظروف الدينية المحيطة بتمثيل المسرحية تحول
 دون عرض أى موضوع يدخل المنف في طبيعته ، كما كانت تنهى بخاصة
 عن أى عرض لحوادث القتل . ولهذا كانت القاعدة الأخيرة لا تقوم على
 نظرية ثابتة ، أو دراسة صحيحة ، بل كان مرجعه إلى مجرد محاولتهم تقديم
 ما وصل إليهم من تراث القدامى . وبمثل هذا يمكن تقضى القاعدة الخاصة
 بتحديد عدد الشخصيات المتكلمة على المسرح في الذوبة الواحدة ، وكذلك
 القاعدة التي تقول بالآزيد فصول الرواية والآتقص عن خمسة فصول ؛
 فهما لا يستندان على شيء إلا على الإعجاب الأعمى بكل ما كان يفعله
 الأثينيون كأننا ما كان فالقواعد التي من هذا القبيل لا بأس من إعمالها .
 بيد أننا منجد بوجه الإجمال أن معظم قوانين المذهب الكلامي الحديث

Epistle to the Pison (١)

(٢) De l' Art de la Tragedie وذلك في Saul le furieux (١٠٧٢) .

وإن تكن خاطئة تنطوى على ما هو أكثر من كسرة من الحقيقة الجوهرية .
فنحن حينما ننصرف عن تلك القواعد لننظر في المسرحية بوصفها صورة
من صور الفن نتحقق في الحال أن ثمة كثيراً من الاصطلاحات العرفية التي
يجب أن نحافظ عليها إذا أردنا ألا تفقد المسرحية جوهر روحها . وفي هذا
يقول سارسيه : « إن عما ليس منه بد أن نركن إلى الاصطلاحات انعطى هذا
الطابع الذي يعنى أن زمننا طويلاً قد اقتضى بينما لا نملك إلا ست ساعات
تحت تصرفنا ، ولعله كان يمكنه أن يستمرليقول لنا إن التقاليد المصطلح
عليها يمكن أن تستعمل للحصول أيضاً على تقيض هذا الطابع بالاضبط
- وبالأحرى لإعطاء طابع من الزمان المركز أو المضبوط . وليست هذه
إلا مجموعة واحدة من الاصطلاحات ، وثمة مجموعات كثيرة فضلاً عنها ؛
ولا بأس من العودة إلى تعميمه سارسيه عن مصور المناظر ، حيث يقول :

« لنفرض أننا حتمنا على هذا المصور أن يجعل لصورته مناظر خلفية
أو ظهارة background فيها من تدرجات الألوان ملاحظة في الطبيعة ..
أفلا تبدو صورته هذه ، إذا سلطنا عليها بهر الأضواء الأرضية للنصبة
foot lights مضحكة قبيحة المنظر ؟ فقس على ذلك الحقائق والعواطف
التي ننقلها إلى المسرح كما هي في الطبيعة بنصها ونفسها . »

إن التقاليد والاصطلاحات تهيمن على للمسرح دائماً . وواجب الناقد
المسرحي أن يفهم مجالها والحاجة إليها إذا أراد أن يقدر مهارة الكاتب
المسرحي الخلاقة ، ويقدر قوته حتى قدرهما .

الفصل الرابع

كيف نحكم على المسرحية

وهنا تواجهنا المشكلة برمتها . . . مشكلة إعجابنا بالمسرحية ، إعجاباً يلم
بأكثر نواحيها والطرق والمبادئ التي يجب الأخذ بها في النقد المسرحي .
لندرك أننا من قبل أن واجبنا ، لكي نحكم على قيمة قطعة معينة من أعمال
الفن المسرحي ، أن تتمثل المسرح ، إن لم تكن فيه بالفعل ، وأن نبذل
جميع ما في وسعنا أن نبذله ، ونحن نقرأ المسرحية لكي نتخيل لإخراجها في
أحد المسارح بمنظرها والتفسيرات المسرحية اللازمة لجميع أجزائها . وهذه
العملية التخيلية ليست عملية يسيرة كما قد تبدو لأول وهلة ، إذ سرعان
ما تواجهنا صعوبات تاريخية وسيكولوجية في وقت مما ، والظاهر ألا بد من
النظر في بعض هذه الصعوبات قبل أن نمضي في موضوعنا قديماً .

الصعوبات التي تكتنف علم المسرحية

نصبة نقاد المسرحية :

في مقدمة تلك الصعوبات قلة عدد القراء الذين تتوفر فيهم بطبيعتهم
قوة تخيل المسرح ومنظره ومثليه ، أو الذين مروا أنفسهم على اكتساب
تلك القوة . وإن مما لا جدال فيه أن كتاباً مسرحيين معينين ، كهرزدهو
مثلاً ، يدوّنون مسرحياتهم بقدر كبير من التعليقات المسرحية المطولة ،
المفروضة فيها أن تروق القارئ أكثر مما تروق المخرج ، إلا أن هذه
المساعدات نفسها لا يكون لها أثرها المفرد دائماً ، لأن العقل يابى أن
يعطى صوراً مجسمة للأوصاف التي يكتبها المؤلف عن التركيبات المسرحية

وعن شخصيات الرواية . ثم لأن غالبية القراء تهيمن عليهم الصور الأدبية المحضة للدرجة التي لا يستطيعون معها أن يدركوا عن طريق التخيل أثر منظر خاص من مناظر المسرح .

وثمة عدد من الكتاب الذين يعطوننا ما يُقرأ ، خيراً مما يعطوننا ما يمثل ، كما أن بعض الكتاب يعطوننا ما يمثل ، خيراً مما يعطوننا ما يُقرأ ، ومن هؤلاء بن جونسون ، على سبيل المثال . ولا جرم أن أول واجبات الكاتب الذي يتعرض لت نقد المسرحيات أن يميز بين هؤلاء وهؤلاء ، وأن يربي في نفسه ملكة التقدير الصحيح بقدر الإمكان لقيمة الرواية التي لا يكون في مقدوره رؤيتها .

والصعوبة الثانية هي ما يجب التسليم به من أن المسرح كان يتغير على الدوام في شكله وفي أجهزته ، وأن عدداً كبيراً من الكتاب المسرحيين كانوا يتوخون فيما يكتبون إما ممثلاً بعينه . وإما فرة لها لونها الخاص . فنحن حينما ندرس رواية هاملت ، يجب أن نتخيل أنفسنا في مسرح الجلوب Globe ، وأن تمثل لأعيننا صورة برديج Burbage يمثل عمر لايزابث الكبير . وحينما ندرس رواية Venice Preserv'd يجب أن نتصور أنفسنا وقد دخلنا مسرح رنو الملكي : Wren's Theatre Royal في حي دورى لين ، وأن تمثل لأعيننا صورة تلك المعثلة التي خلق لها ، لا للمثلة أخرى ، الكاتب أوتواى Otway أعظم أدواره الفسائية . وبالأحرى شخصية مـر بارى Mrs Barry التي لا نظير لها . فأساس الحكم الصادق على قيادة المسرحية ، يجب ، لهذا السبب . ألا يقوم على معرفة سديدة بتاريخ المسرحية لحسب . بل بتاريخ المسرح أيضاً . وليس الناقد بحاجة إلى أن يكون عالماً ، لكنه يجب أن يكون قادراً على الانتفاع بكل ما استطاع العالم أن يكشف عنه النقاب من أمور المسرح في الأزمان الغابرة . بل يجب على الناقد أن يتحقق أكثر من ذلك ، إذ لا بد له من القدرة على

أن يزن بطريقة صحيحة الأثر الذي يُسكوته جمهور النظارة لنفسه عن أى كاتب مسرحى فردى طالما أن المسرحية تتميز من سائر الفنون بأنها صورة من صور الفن تعرضها بمثابة "أمام جمهور من النظارة احتشد لمشاهدتها فى مكان واحد". وهذا الكاتب المسرحى ، إذا كتب له أن يكون كاتباً ناجحاً ، يجب ألا يلقى أبداً ذلك الجمهور الذى تمثل مسرحياته أمامه . إن شاعر أو مثل بليك Blake يستطيع وهو بمنأى عن الجمهور أن ينتج دقائق الشعرية الحاسية التى تشبه دقائق الأنبياء دون أن يفكر فى جمهوره ، بل هو أقدر على أن يكتب لقراءه الذين لم يولدوا بعد منه على الكتابة لقراء العصر الذى يعيش فيه . أما الكاتب المسرحى فلا بد أن يتمثل دائماً ذلك الجمهور الذى سيرض أمامه لإنتاجه المسرحى ، وتوقف عمل الكاتب المسرحى على جمهوره على هذا النحو يودى بالضرورة إلى اختلاط قوى متعارضة ، فالإرادة الوقتية والمحلية تختلط فى عمله بالإرادة الثابتة الأبدية . ومملت يقدم لمصنعيه للممثلين ، ثم يمتدح على صغارهم فى الوقت نفسه وهو يقول لهم إنه يناسب نوالاً روحياً يشفحها وراءه من وشائج القربى التى تصلة بأبطال المآسى فى العصور الماضية وفى المستقبل . وفى وسعنا أن نضع اعتماد الكاتب على المسرح ، وعلى الممثلين ، وعلى الجمهور بين أشد الصعوبات التى تواجهنا ونحن نقرم بأى محاولة لتحليل تلك السجاياء التى يمتدح فيها جميع الكتاب المسرحيين العظام فى العالم كله .

والمرشح مسئول كذلك . إلى حد ما ، عن صعوبة كبيرة أخرى فصلا عما تقدم - هى هذا الخط التقاطع الفاصل بين المسرحيات الكلاسية والمسرحيات الرومنسية . ونحن نجد قسمين أساسيين للجمهور الذى يذللها كتاب المآسى ، والذى تناولها الأستاذ فوجان Professor Vaughan فى كتابه الرائع : نماذج من المسرحية المخزقة Types of Tragic Drama . ولا جرم أن مسرحيات اليونان القديمة ، وما تفرع عنها من مسرحيات راسين

وأولتير وألفييري ، تصور في نظرتنا سمات غريبة عن خصائص المأسى في عصر إليزابث ، والمأسى الأسبانية والألمانية . ولابد أننا نلاحظ أنه ليس ثمة ، أحياناً أى وجه الشبه بين شيكسبير وسوفوكلس ، إذ تختلف وسائل ذينك الشاعرين الفنية والتعبيرية اختلافاً غريباً . بل تصوّر كل منهما لروح المأساة نفسه ليختلف اختلافاً كلياً عند كل منهما حتى لا يبدو لنا أن أى شئ تقريباً يجمع بينهما أكثر من أن كلاهما يكتب في أسلوب حوارى أعمالاً بقصد تمثيلها أمام جمهور . وهذه الصعوبة ذات الأهمية القصوى سوف نتناولها فيما بعد ، في تفصيل أوسع .

على أنه ليس ثمة لحسب ذلك الخط الفاصل الذى يميز بين المسرحية المثالية فى اليونان وفى فرنسا وفى إيطاليا ، وبين المسرحية فى إنجلترا وفى أسبانيا وفى ألمانيا : بل ثمة أيضاً اختلاف يسترمى الأنظار فى طرُز كل من المأساة والملمهة ، داخل حدود الإنتاج المسرحى عند كل أمة من الأمم بمفردها . ولا بأس من أن نضرب لذلك مثالا بإنجلترا . فلنا أن تسامع عما إذا كان ثمة حقاً أى شئ تشابه فيه مسرحية Arden of Feversham أو مسرحية مور Moore المسماة Gamester ، وملاهى يومونت Beaumont وفلتشر Fletcher المفجعة ؟ وكيف يمكن أن تسامع مسرحيات شيكسبير بأى نصيب فى روح مسرحية دريدن : فتح غرناطة Conquest of Granada ؛ وأى علاقة بين مسرحية سنقيل Conscious Lovers وحلم منتصف ليلة صيف ؟ أو بين مسرحية جونسون Volpone ومسرحية كرنجريف Way of the world ؟ لقد يبدو أن الطريقة الوحيدة لتناول هذه الطرُز هو أن ننظر فيها : إما من وجهة نظر تاريخية خالصة . وإما باعتبار أن كلا منها نوع مستقل عن الآخر استقلالاً واحداً . فهذه الصعوبة فى إدراك السمات التى تشترك فيها طرُز المسرحيات المختلفة ، هى التى أدت إلى عمل «تقويمات تاريخية»

كثيرة للمسرحيات الإنجليزية ، وإلى المؤلفات الإحصائية العديدة على الأقسام المتفرقة لكل من المأساة والملهاة .

وليس يخفى أن ثمة صعوبات أخرى في دراسة أى طراز من طرز الفن كهذا الطراز ، إلا أنها صعوبات يمكن التغلب عليها . على أننا لن نستطيع أن نغضى بعيداً إذا لم نضع نصب أعيننا دائماً هذه المشكلات الرئيسية على الأقل ، التي نعرض سيلنا ... بل يجب علينا ألا ننسى الطرف عن شيء منها ، فمن لا تحصل على الثمرة التي نقصد بها بالتغاضي عن الصعاب التي نعرض سيلنا ، ولكن بتقدير ما لها من أهمية تقديراً كاملاً ، ثم بالنفاذ إلى ما وراءها . إننا إذا غرضنا الطرف عن تَمَسُّكِ حضور هذا الجهور من النظارة في مسارح اليونان القديمة ، وفي مسارح إنجلترا في عصر إليزابث ، أو عصر عودة الملكية ، فلن نستطيع بحال أن ندرك الروابط التي تربط مأساة سوفوكليس : أوديبوس تيرانوس ، ومأساة هملت لشيكسبير ، ومأساة أورازيب Aureng-Zebe لدرين ؛ بل نحن نستطيع ذلك إذا قدرنا الخصائص الأساسية المختلفة للجواهر الثلاثة التي كانت تشاهد هذه المآسي ، وما يستتبع ذلك من أطراحنا للعناصر الزمنية والمكانية الخاصة التي كانت تقتضيها الحال في مسرحيات كل من تلك الجواهر الثلاثة المتفرقة .

المسرح والمسرحية :

لا نحسب أن بين المشكلات التي تواجه ناقد المسرحيات ما يفوق تلك المشكلة التي تدور حول العلاقة بين مسرحية من هذا القبيل وبين المسرح . ولقد اتفقنا على أن المسرحية تتميز من الصور الأخرى من صور الأعمال الأدبية من حيث أنها مكتوبة بقصد تمثيلها في مسرح ، وهذا يستتبع منطقياً أن الأثر الكامل لمثل هذه التمثيلة لا يمكن أن ينفك إلا بإيرادها لإيراداً

مسرحياناً. وبالنسبة إلى ما نعلم به من أن مئات الآلاف من المسرحيات قد كتب، وأنه ، حتى في مدينة ضخمة كمدينة لندن ، لا يمكن إخراج إلا مئات قليلة مما كتب من هذه الآلاف من المسرحيات في مدة سنة واحدة ، كان مما لا بد منه أن تكون بأيدينا أصول مطبوعة لتلك الروايات ، وإن كان تمثيل أى رواية فوق خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة للبلوغ بها إلى ذروتها . وأحسب أن كثيراً من هذه الحقائق يمكن التسليم به بلا جدال ، إلا أن الكثير من الجدل والشك يدور حول ما نفا من نقاط تدخل بعضها في بعض في ذلك الموضوع . ولا بأس هنا من أن نبدأ بما قرره شليجل Schlegel في هذه القضية ، قال :

« لا إخفاء في أن صورة الشعر المسرحي ، وبالأحرى ، تمثيل موضوع بالحوار ، دون أن نستعين بالقصص ، لا بد له من مسرح يكون متما له ولا غناء له عنه . . . فالتمثيل المرئي أمر جوهري للصورة المسرحية . . . [من أجل هذا] وجب النظر في العمل المسرحي من وجهتين هما : مدى ما هو عمل من أعمال الشعر ، ومدى ما هو عمل من أعمال المسرح^(١) . »

ولا غرو أن الصعوبات الأساسية قد نجمت من هذه النقطة . وأتينا ينبغي أن نولى ذلك نظرة شاملة قبل أن نتركه إلى شيء غيره . ومعلوم ، بادئ ذي بدء ، أن ثمة مسرحيات ضعيفة من الناحية الشعرية ، في حين أنها قوية من الناحية المسرحية . ومسرحية مثل Charley's Aunt لا يمكن أن تعد آية من آيات الأدب ، إلا أنها درة رائعة من درر المسرح في نوعها . وقد تفتقر إحدى ميلودرامات الشطر الأول من القرن التاسع عشر ، افتقاراً كلياً إلى جميع سمات العظمة في الأسلوب ، بل إلى رسم الشخصيات رسماً سديداً ، لكنها حينما عرضت العرض الأول ، وحتى حينما يعاد عرضها

(١) A Course of Dramatic Art & Literature ترجمة جون بلاش (١٨١٠)

الآن ؛ فقد تظهر فيها تلك الخلال المسرحية التي عرفها شليجل بأنها هي تلك الخلال التي :

« قصد بها أن تطبع الجمهور المحفشد بطابع خاص ، وأن تركز انتباهه ، وأن تثير اهتمامه وعطفه^(١) ، ومن ناحية أخرى قد تكون المسرحية مفتقرة افتقاراً يدعو للرثاء إلى كل ما لا بد منه للشرح تقريباً ، ومع هذا فقد يكون شعرها من النسق العالي الذي هو أعظم ما عرفه العالم من ألوان الشعر . ومن هذا مسرحية تيمورلنك Taymurlaine لمارلو ، فهي مسرحية فقيرة من الوجهة المسرحية ، لأننا لا نجد فيها شيئاً اللهم إلا هذه السلسلة من الحوادث الهامة episodes في حياة رجل طموح^٢ ، لكنها من حيث أسلوبها الغنائى المترقق تبرز جميع مسرحيات زمانها بمراحل شاسعة . فالسؤال الأول إذن هو هذا السؤال الذي تثيره مشكلة : معرفة الطريقة التي نستطيع بها موازنة هذه الخلال المتعارضة في كثير من الأحيان .

على أن الصعوبات لا تنتهى عند هذا الحد . فليس الأمر قاصراً على أن بعض المسرحيات الفردية ضعيف من الناحية المسرحية ، قوى من الناحية الشعرية ، بل إن إخراجات معينة قد تسفر عن مجايا باهرة للمسرحية ، ربما أضاعتها علينا إخراجات أخرى . وليست الأمثلة على ذلك بصيرة ، وهامى ذى مسرحية شيكسبير ترويض الثمردة Taming of the Shrew التي إذا أخرجتها فرقة مساهمة عادية ، في ملابس طادية من عصر إليزابث . وديكورات عادية ، لم تكن إلا عملاً كسيفاً لا روح فيه ولا إلهام ... ففصيلات الديكورات وأربطتها لا تفنناً (تَوَيْقٌ وَتَطْطَعُطِقُ) بطريقة كريهة ؛ والنكات لا تنجد لها موقفاً في النفس ؛ وروح المسرحية كله بمعنى رتينا علا .. ثم فإن هذا إخراج آخر ، كإخراج السير بارى جاكسون Sir Barry Jackson الذي قدمه في مسرح الكورت سنة ١٩٢٨ والذي قام فيه

المستر سكوت سندرلاند بجور تريفيور فأداه أداء ، إن مجرد استعمال الملابس الحديثة لم يكن وحده هو الذى يصح الحياة فى المسرحية . لقد تلاشت النكهة القديمة تماماً ، وأخذت التكاثر معانى جديدة ، وبدلاً من أن يكون تريفيور وكيت مجرد ممثلين يتفوهان فى بلاغة بكلمات مصبغة لا يؤمنان بها ، تراهما قد أصبحا شخصيتين متميزتين ، طاغيتين . وهذا يصدق بالطبع على جميع الروايات . وهاهنا ، كما يؤدى فى الوقت الحاضر مستر هنرى لينلى H. Ainley ، أو مستر جورد جييلجود J. Gielgud ، أو المرموسى H. Moissi شئ مختلف اختلافاً كلياً . . . شئ بعيد تماماً من أن ينقطع عن الرواية اقتطاعاً يتنافى روحها ، إن كلا منهم يمطيك شيئاً جديداً ، شيئاً لم يسبقه إليه أحد فى تمثله الدور . ولهذا كان الطابع الذى ينطبع به الجمهور فى كل من الإخراجات الثلاثة يختلف اختلافاً طفيفاً ، وإن يكن اختلافاً مادياً ، فى سمته العاطفية . فإذا كانت إخراجات رواية واحدة تختلف على هذه الصورة ، فأين إذن نلتصق أسس النقد المسرحى ؟ هل يجوز لنا أن نقول إن مسرحية ترويض المتمردين هى فعلاً رواية كشيبة ، أو أنها طرفة بارة من طرف الملهة ؟ وهل يجوز لنا أن نرى فى هملت شيئاً مريباً فى قوته ، أو شيئاً صارماً مباشراً فى هاذييته لنا ، بوصفه حادثاً محرفاً كأنه وقع اليوم ، أو بوصفه شيئاً مفعماً بالأساطير والدموع ؟

ولعل من الخير ، قبل أن نحاول الإجابة على هذا السؤال ، أن نمنع النظر لحظة فيما قيل فى هذا الموضوع ، حتى نضع الآراء المتضاربة ، كما كان شأنها ، أحداً إزاء الآخر . ومن حق مولير أن يحىء فى المقدمة ، بوصفه كاتباً مسرحياً زاول مهنة الكتابة ، كما زاول التمثيل . ومولير بلا شك هو الذى يتكلم بلسان دورانت فى ملهاته . وقد منوعة الفناء La Critique de l'école des femmes ، حينما يقول دورانت :

« وبوجه الإجمال يمكننى أن أعتمد اعتماداً عظيماً على تحليل الاستحسان

الصادر من المقاعد الخلفية^(١) ، وذلك ، لأننى أجد بين الذين يجلسون ثمة كثيرين ممن يستطيعون الحكم على المسرحية وفقاً لقواعد المصطلح عليها ، بينما يحكم عليها آخرون كما ينبغي أن يكون الحكم . فهم يسمحون لأنفسهم بأن يسترشدوا بالظروف ، وهم لا يتعصبون تعصباً أعمى ، ولا يحول التأديب ، والتعذيب الضحك ، بينهم وبين الحكم الصادق^(٢) .

ويذهب فاركوهار Farquhar إلى نفس ما ذهب إليه مواير . وقد وجد فاركوهار أن « قواعد الملهاة الإنجليزية لا تلتصق في قانون آرسطو ومن ينفون لفه ، لكنها تلتصق في صفوف المتفرجين بالصالة ، وفي البناوير ، وفي أعلى التياترو^(٣) » . ويرى كاستلترو هذا الرأى أيضاً ، فهو يجعله : *Moltitudine rozza* أو جمهور النظارة موضع ثقته . وهنا إذن ، يكون ضحيج الاستحسان الصادر من الجمهور مقياساً لنجاح الرواية . أما ما يرد به الطرف الآخر فإليك به كما عبر عنه ألكسندر ديماس الإبن في قده الكتاب سكريب Scribe :

« لم يحاول السيد سكريب أن يكتب ملامى ، إن همه لم يكن إلا مجرد الكتابة المسرح ، فلم تكن به أى رغبة في تثقيف الناس ، أو تهذيب أخلاقهم ، أو هدايتهم إلى الطريق المستقيم ؛ إن كل ما أرادته هو تسليتهم . لأنه لم يشغل نفسه مطلقاً بهذا المجد الذى يهبه الخلود لأسماء المالكين . . . لقد كان بحسبه هذا النجاح الذى أكسبه الشهرة بين الأحياء ، وهذا الإنتاج الخصب الذى ساق إليه المغنم . لقد كان معموداً من الطراز الأول ، مبرجاً مجيهاً ؛ لقد كان يعرض عليك وضماً من الأوضاع فيظل يتلاعب به كما يتلاعب الحاوى بكرمه التى يرسلها من حوله . . .

(١) Pitt والمصدر مقاعد الصالة (د)

(٢) اربيع إلى أصل الملهاة .

(٣) A Discourse upon Comedy (١٧٠١) .

فهو طوراً يبيكك وطوراً يضحكك .. ثم إذا هو يثير فيك الرعب ... وذلك كله في فصلين أو ثلاثة فصول ... أو في خمسة ... وهو ما يزال يخفى عقدة الوضع حتى قرب الختام . لقد كانت هذه طريقته دائماً ... ولم يكن لديه ما يقول ! .

وهذا يؤدي بنا إلى القول : إن سكريب ظهر بإعجاب الجمهور في المسرح ، إلا أن رواياته لم تكن روايات جيدة . فكيف نوفق بين هاتين الفكرتين المتعارضتين ؟

لا خلاف في صعوبة الوصول إلى جواب مناسب لهذه المشكلة . غير أننا نستطيع أن ندلي بالجواب التالي كخطوة صالحة لتناول هذا الموضوع . فعلى ما أن المسرحية مسرحية ، لأن المقصود منها هو إظهارها على المسرح . فلا خفاء في أن الناحية المسرحية البحتة هي الناحية التي لها الحق الأول في استمرهاً أنظارنا ؛ ولا شك في أن كون هملت وعطيل روايتين ناجحتين من الناحية المسرحية هو الذي جعلهما قبل أي شيء آخر مسرحيتين جيدتين ؛ وبمعنى آخر إن ما نجده في تطور موضوعهما ، وفي تصوير شخصياتهما من تلك المهارة المحققة هو الذي جعلهما صالحتين صلاحية عجيبة للتمثيل المسرحي . والحق أن هاتين الروايتين مهما مثلتا تمثيلاً رديئاً ، فليسوف يهتذان أرباب المسارح إلى جد ما إلى تمثيلهما بمسارحهم ، وليس ذلك بالضرورة بل بالحوارهما ، لأن هذا ربما قضى عليه المثلون الرديئون قضاء مبرماً ، ولكن بسبب بنائهما المسرحي نفسه ، وبسبب علاج الموضوع في ذاته ؛ على أن من الناس من يفضل الذهاب إلى مسرح تعرض فيه هملت عرضاً رديئاً على الذهاب إلى مسرح آخر ليشهد فيه عرضاً حسناً لمسرحية مكتوبة كتابة خبيثة ، في أسلوب يورث الفن الأدبي ، بقلم زيد من الناس ، ففي الحالة الأولى سيلاحظ المنفرج أن الإخراج كله لإخراج غير مرضي ، أما في الثانية ، فإن مهارة الممثلين التي تطابق أصول

الفن ، بهى المتفرج وحدة (من التمثيل) لا شأن لها بالرواية قصتها التي يقومون بتمثيلها . وفي عرض للمهارة من الملامى الفنية الارتجالية (Commedia dell'art)^(١) ، نلاحظ أن القطعة الحقيقية التي يقومون بتمثيلها فوق المسرح لا بد أنها كانت قطعة بالغة السخف في مبدأ الأمر ، وذلك إذا حكمنا عليها بما لا يزال موجوداً من قصها الحال ، إلا أن الذين حاصروا هذا اللون من المسرحيات يبدوون متفقيين على أن عروض بعض الفرق التي كانت تقوم بتمثيلها كانت تصل إلى الذروة من المهارة الفنية . وهذه الإشارة إلى المهارة الفنية المرتجلة تذكرنا بشيء آخر . فلم تكن الفرق الإيطالية الصرفة التي تمثل هذا اللون في القرن السادس عشر تعرف لها مؤلفين ، لأن الحوار ، كله أو جله ، كان حواراً مرتجلاً ، وبأقواله الممثلون عضو الخاطر ... وعلى هذا نكون أمام مسرح لم يظهر فيه كاتب مسرحي مسرح لا يجد فيه النقد المسرحى مادة يمارس عليها مهاراته الفنية . على أن استمرار هذه المهارة الفنية الارتجالية سنوات طويلة واستمرارها كأشد ألوان المسرحيات شيوعاً في إيطاليا من حيث المهارة في العرض المسرحى ، قد يقوم دليلاً على أن العرض المسرحى هو ، مهما سقنا من أقوال ، من الأهمية الكبرى بمكان عظيم .

على أننا نجد ما يرد به على هذا ... فيتنا نرى عدداً من المسرحيات التي كانت رائجة السوق في زمانها قد تلاشت ، وإن تقوم لها قائمة ، وأن الملامى الفنية المرتجلة إن هي الآن إلا ظلال وأحلام ، بينما نرى ذلك ... نجد أن ثمة روايات مثل أوديب الملك ، وهاملت ، وعطيل ، لا تزال لها منزلتها كروائع باقية على وجه الزمان تلهم العاملين بالمسرح ، وتحفزهم إلى إخراجات

(١) الكوميديا الفنية أو الكوميديا الارتجالية اختراع إيطالى نشأ في القرن السادس عشر وكان يقوم على ارتجال الممثلين للحوار الذي لم يكن مكتوباً في معظم الأحوال - كما كان كل اعتاده على المناظر الخلابة (د) .

جديدة لها ، حقبة من الزمن بعد حقبة ، ولا موضع للتساؤل في أن أقوى جوانب هذه الروايات هو جانب الشعر فيها - بالمعنى العام لكلمة الشعر التي تنطبق على جميع ألوان الكتابة ذات النظام البنائي ، فهذا الشعر هو الذي حافظ على بناء تلك الروايات كمنحوتات حية طوال تلك السنين ، من الوقت الذي كتبت فيه ، حتى زماننا هذا . على أنه قد يكون من الخطأ أن نتكلم عن مجرد قونها الشعرية ، بقوة الشعر في هاملت أو عطيل لا تبلغ قوة الشعر في الفردوس المفقود أو في الكوميديا الإلهية ، فالشعر هو الذي يوافق الاحتياجات المسرحية ، وسيظل دائماً صالحاً لإسعاف المسرح بهذه الحاجيات ، وفي وسعنا أن نجمل القول في هذا فنقول : إن شيكسبير المؤلف نجد ، أو يتكرر مقدمة مسرحية بارعة - تدور حول ذلك الأمير الدنماركي الذي ينفذ الانتقام من قتلوا أباه ؛ وهو يؤلف من هذا الموضوع إطاراً لـ (سناريو) لا يقل براعة عن الموضوع ، ثم هو يصمم المواقف أو الأوضاع Situations بحيث تكون أوضاعاً مثيرة مؤثرة ، وهو يدير مناسبات دخول الممثلين وخروجهم بما أوتي من معرفة في صناعة المسرح . فلو أن مثل هذا الـ (سناريو) وقع في يد فرقة من فرق الملهة الفنية المترجمة لروح الممثل الذي يقوم بتمثيل دور هملت يرتجل عبارات دوره ؛ فإذا كان مثلاً موهوباً كان عبياً أن يجد كلمات أصلح وأكثر استحقاقاً للذكر ، وأشد تميزاً مما يستطيع أن يقوله يمثل آخر أقل موهبة في مثل هذا النوع الخاص من المسرحيات التي تفتقر إلى المهارات الفنية الفذة . أما الذي كان يصنعه شيكسبير فهو أنه كان يضع نفسه في مركز أحسن الممثلين الذين من هذا النوع ، وأغورهم موهبة وأشدهم إلهاماً ، ليكتب له أربع وأربعون ألوان الحوار الذي كان يمكن أن يصل إليه تصويره . وفي وسعنا أن نقول إن هذا هو ما نمنه بالشعر المسرحي الكامل . إنه بصراحة هو هذا الشعر الملهم الذي يأتي على البديهة . فيتلقنه الفنان في الصورة التي

يخطر بها على البال ثم يكسبه سمة الخلود . وحينما نسمع ممثلاً يتحدث عن دور « جيد » فهو لا يعنى دائماً دوراً « دسماً » بل هو يعنى فى أكثر الأحيان الدور الذى تجد كل كلمة وكل عبارة من حوارهِ صداماً فى الأذان . ومثل ذلك « الحوار الجيد » فهو لا يعنى به بأى حال من الأحوال الحوار ذا الصبغة الشعرية ، بل هو يعنى به اللغة المسرحية التى تأتى تابعة للشخصية ، والتى تكون مناسبة بصورة بارزة للنطق بهما من فوق خشبة المسرح . والكاتب المسرحى الكامل هو الذى لا يستطيع أن يضع نفسه موضع عدد من الشخصيات الحية لحسب ، بل موضع فرقة من الممثلين لكل فرد من أفرادها دوره المعين فى الرواية التى يكتبها ؛ ثم تكون له فى الوقت نفسه القدرة على كبح جماح شخصيته هو من التدخل فى حوار يجب أن يكون حوار أشخاص آخرين . وقد تجد فى مسرحية من المسرحيات كل ما تشهى من الشعر ، وكل ما تشهى من الروعة الغنائية الصرفة ، إلا أن هذا الشعر يجب ألا يبدو كله كلام شعري قاله شخص واحد ، كما يجب أن يأتى تبعاً للحاجيات الجوهرية التى لا بد منها للأداء المسرحى .

فيمثل هذه الطريقة التى ذكرنا يجب أن تكون فطرتنا إلى المسرحيات ، ويمثل هذه الطريقة يجب أن تصدر أحكامنا على محاسن هذه المسرحيات ومعايبها ؛ وشيكسبير وموليير فنانون ناضجون فى عالم التأليف المسرحى بسبب قوتها فى هذه النواحي . وفى أيامنا هذه نجد أن برنردشو له هذه المهوبة تقسماً فى إرسال حوارهِ البيديجى المرتبط فى جوهره بالدور الذى يؤديه الممثل . . . وهؤلاء أسانذة فى هذا الفن ، وبالموازاة بينهم وبين غيرهم يمكننا إدراك نواحي الضعف فى كثير من الكتاب المسرحيين .

مسألة المنزى أو الموقف :

على أننا حتى لو انتهينا إلى شيء من الاتفاق على هذه الأمور ، نجد

أماننا مشاكل أخرى لم نتناولها بعد . ولعل أشد هذه المشكلات تعقيداً هي مشكلة « المغزى الأدبي » (الأخلاق) . فنحن عندما نشاهد عرضاً مسرحية Charley's Aunt فإننا نضحك من صميم قلوبنا ، وننصرف بعد العرض مسرورين بما ظفرنا به من هذه السهرة الممتعة . ثم نحن حينما نذهب لنشهد إخراجاً لمعات أو النسوة الطروديات أو الأشباح ، إل حينما نذهب لمشاهدة ملهاة من قبيل فوابون أو كاره البشر فإننا ننصرف وفي نفوسنا شيء... لقد أصبحت نظرتنا للحياة أشد عمقاً . . . لقد أعطانا الكاتب المسرحي ، والممثلون ، أكثر من مجرد سهرة ممتعة والسؤال الذي يجب أن توجهه إلى أنفسنا هنا هو : هل ننظر من عرض مسرحي لطيف هذا الشيء الذي هو أكثر من مجرد سهرة ممتعة ، أو أن الإمتاع يجب أن يكون الهدف الوحيد للمسرح ، والفرض الوحيد المنفود منه ؟

وثمة من يمكن أن يجيبوا على هذا السؤال بقولهم إن ما قد يطلق عليه البعض الـ « المغزى الأدبي » ، إذا توخينا السهولة في التمييز ، لا داعي إليه على الإطلاق في المسرحية . ولقد كان أوجيبه ممن يذهبون هذا المذهب ، وكان يقول إن « الشعر المسرحي لا غرض منه إلا المتعة والنسلية لحسب » ؛ وواضح أن هذا هو رأى مولير الذي كان يسأل بلسان دورانت « عما إذا كان قانون القوانين كلها هو ألا نبعث السرور في قلب أحد ، وأن الرواية التي حققت هذه الغاية هي رواية لم يبيع فيها الكاتب طريقة جيدة ^(١) » . .. على أن نقاداً بعد نقاد ، في طویل الأزمان والآباد ، قد طفقوا يرددون الرأى القائل بأن « الإمتاع والتهذيب » هما الهدفان التويمان للكاتب المسرحي . وقد تضمنت نظرية أرسطو المشهورة في « التطهير » غرضاً عملياً معيناً : وأكد إيلويس دو فانتوس أن « الملهاة هي حكاية تتناول مختلف العادات

والخلال التي جرى عليها الناس في حياتهم العامة والخاصة ، والتي نستطيع على ضوءها أن تعلم ما هو نافع لنا ، وما يجب أن نجتنبه ^(١) . وقد ذهب السير فيليب سدف إلى أننا « نرى في الملهة الرذائل الدينية عارية أمامنا ، وفي المأساة نرى الشرور القليظة » التي تكشف لنا عن التماس حال هذه الدنيا ، وعلى أي أسس واهية بنيت هذه العروش المذهبة ^(٢) وهذا يبرك كورني ، الذي يصرح بأن « هدف المسرحية هو بصراحة تقديم المتعة للمتفرجين ، ثم يعود فيقرر أن ثمة لونا ما من ألوان المغزى الأدبي تقتل عليه تلك المتعة التي تقدمها للجمهور على هذا النحو ^(٣) . أما المثل الأعلى للمسرح عند جولفوني فهو أن يكون مدرسة للتهديب ^(٤) ، بينما يأخذ لسنج ، دون مناقشة ، بالرأي السائد الذي يقول :

« إن الملهة تهذب النفوس عن طريق الضحك ، وليس عن طريق السخرية ؛ وليست تلك الرذائل بالذات هي التي تثير الضحك ، بل ليس هؤلاء الأشخاص الذين تُعرض لنا في ذواتهم تلك الرذائل المضحكة ؛ وأهميتها الحقيقية العامة تنحصر في الضحك نفسه ، وفي تمرين قدرتنا على التذاذ الأشياء المضحكة ، والتلذذ بها في الحال وبسرعة في أي حالة من حالاتنا النفسية وفي أي صورة من صورها ، وفي أي خليط كائن ما كان من الشر والخير . ومهما تعمقت الأمور وحزبت الأخطار ^(٥) .

إن المغزى الأدبي لا يلتصق في المقاييس الأخلاقية : « لأنني لا أقول إن الشاعر المسرحي يخطئ إذ ارتب موضوعه بحيث يمكن أن يصلح

Excerpta de Comoedia (١)

An Apologie for Poetrie س ٤٠ (٢)

Discours de L'utilité et des parties du poème dramatique (٣)

(1660)

١٧٨٧ Memoires (٤)

Hamburgische Dramaturgie (٥)

لنا كيد أو تأييد حقيقة أخلاقية عظيمة . غير أنني يجب أن أقول إن هذا الترتيب للموضوع ليس ضرورياً على التحقيق ، وإنه لا بأس من أن يكون ثمة روايات من أكل الروايات وأحسنها تهذيباً للنفوس دون أن يكون لها غرض بذاته يهدف إليه ، وأنتا غطيت حينما نروح نلتبس الفسكرة النهائية الأخلاقية التي تفترض وجودها في نهاية كل مادة من مآلى القدامى ، كأنما هي التي تقوم في نظارنا مقام المأساة كلها (١) .

وكان الهدف الذي يهدف إليه بن جونسون من كتابة المسرحية هو أن « يتمتع ويعلم » (٢) . ومن رأى دريدن أن « الغاية العامة من جميع ألوان الشعر هي التهذيب بطريقة » (٣) متممة ، أما فاركهار فكان يؤمن بأن « الملهاة ليست أكثر من قصة يسوقها القصاص في إطار شائق » (٤) . وبرويها رواية خلاصة بوصفها أدلة مستحسنة للنصح أو الزجر .

ولا نملك هنا إلا أن ندلم بأن ما ذهب إليه لسنج بصدد المقاييس الأخلاقية هو حق في جوهره وعلى الدوام . ومسرحية مثل « الأشباح » يمكن أن يكون إيسن قد قصد بها ، مبدءاً ، الدعوة إلى موضوع معين ؛ إلا أن المؤكد الذي لا شك فيه هو أن معظم روائع المسرحيات الفنية لم يكتبها أصحابها وهم يستهدفون فيها هدفاً معيناً . وما يمكن التسليم به أيضاً أن هدف الكاتب المسرحي المتوسط في الملهاة هو إثارة الضحك دون أن يقصد أى مغزى أدبي ؛ فعند ما كتب كوتجريت ملهاة *The Way of the World* أو ويكرلي *Wycherley* ملهاة *Dancing Master* لم يكن أحد منهما يقصد إلا أن يجد موضوعاً مضحكاً يمكن أن يكون

(١) Hamburgische Dramaturgie

(٢) *Discoveries* أو *Timber* (١٦٤١)

(٣) *Essay of Dramatick poesie*

(٤) *A Discourse upon Comedy*

مسلياً في المسرح . وفي رأينا أن ويكره لم يكن يفكر على الإطلاق في « إصلاح » هؤلاء الظرفاء الذين عادوا بعد « رحلتهم العظيمة » وهم عاجزون عن التكلم بلغتهم الأصلية ولغة آبائهم المنكودين الذين أخذوا « بالطريقة الأسبانية » في تثقيف بناتهم . وعلى هذا الفكرة الحقيقية في وجود هدف تهذيبي ليست مما تقصد إليه عادة في المسرحية ، وإن كان هذا لا يمنع كاتباً فردياً من كتابة مسرحية مؤثرة حول وجهة من وجهات النظر الخاصة عن الحياة ، أو عن بحث ما من نوع معين . على أن هذا لا يعنى أن « المنزى الأدبي » هو شيء دخيل تماماً على المسرحية . ولقد قال جيته : « لأنه إذا كان لشاعر روح عالية كروح سوفوكلس ، كان لتأثيره دائماً مغزى أدبي ، مهما حاول أن يصنع (١) » ، ولعل قول جيته في ذلك هو «مُجَاع الحقيقة» .

صياغة المسرحية :

إذا حاولنا أن نضع اسماً مضمونة لكي نقدرها تقديراً دقيقاً روائع مسرحيات معينة ، فليس يخفى ألا بد من إمعان النظر فيما قد نطلق عليه اسم « صياغة » المسرحية . . . (وبالآخرى طريقة كتابتها من وجهة النظر الفنية) . وهي الصياغة التي تشتدل على جميع الوسائل المباحة للكاتب المسرحي للتعبير عن أفكاره ؛ وهذا موضوع بالغ السخة حتى لا يمكن إلا أن نمر به مرأً سريعاً هنا ، وإن كنا لا نرى مندوحة من أن نضع بين يدي القارئ بضعة اقتراحات ليقوم هو يبحثها بتوسع فيما بعد . وفي وسعنا أن نصف عمل الكاتب المسرحي فتقول إنه هو لإمداد الممثلين بهذا النوع من الحوار الذي يساعد بصورة دقيقة على تمثيل أدوارهم ، وفي الوقت

نفسه ، على تكوين الافساج التام فيما بينهم بوصفهم مجموعة . وعلى هذا
فحينما يشرح الكاتب المسرحى فى عمله ، فلا مناص له من أن يحدد ، بآدى
الرأى ، الأمور الثلاثة الآتية :

١ - الموضوع الذى سوف يتناوله . ٢ - الشخصيات التى سوف
يعرض بواسطتها هذا الموضوع . ٣ - الوسيط (وبالأحرى الحوار
الحقيقى) الذى تعبر به هذه الشخصيات فى عرضها ذلك الموضوع .
وهذا الترتيب يتفق والترتيب الذى يسنه أرسطو فى كتابه « الشعر » فهو
يرى أن العناصر اللازمة لعمل المسرحية تتألف من : ١ - الخرافة .
٢ - الشخصيات (الأخلاق) . ٣ - الكلام المنطوق (أى الحوار
أو المقولة) . ٤ - الفكرة . ٥ - المنظر . ٦ - الموسيقى ^(١) .
وهو يقول بطريقة جازمة إن :

« أم هذه الأجزاء جميعاً هو ربط الحوادث incidents ... لأن
المأساة ليست محاكاة للناس ، بل هى محاكاة لأحداث تجرى فى الحياة -
أول محاكاة للحياة . والحياة تتضمن الأحداث ؛ وغايتها أحداث من نوع
معين ، لا كيف معين . وأخلاق الناس هى التى تعين كيفهم . إلا أن أفعالهم
هى التى تجعلهم سعداء أو غير سعداء . ولهذا كانت المأساة لا تحاكي الأحداث
بفرض محاكاة الأخلاق ، لكنها بمحاكاة الأحداث تكون بالطبع قد
تضمنت محاكاة الأخلاق . من أجل هذا كانت الأحداث (أو فل الأقوال)
والموضوع مما غاية المأساة ، والغاية ذات أهمية قصوى ، . وإذا نحن
لذا بأذيال المنطق ، وجدنا أن هذا الرأى يحتوى الحقيقة المطلقة . فطالما أن
المسرحية هى فن رواية القصة عن طريق الحوار فلا يمكن أن توجد
مسرحية دون أن تحتوى موضوعاً ما مهما يكن موضوعاً ضئيلاً . حتى فى

(١) ترجها الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بوى ل (فن الشعر ص ٢٠) كما يلى : الخرافة
و (الأخلاق) والمقولة والفكر والمنظر المسرحى والشيد . والشخصيات والأخلاق . يمين فى
المسرحية ؛ والموسيقى تجمع بين الموسيقى والأفقيده (الكورس) (د)

الروايات التي لا تكاد نرى فيها حركة : مثل رواية *Les Aveugles* (العميان) للكاتب مترنك ، نرانا نجد فيها موضوعا ... قصة قد تكون صحيحة ، إلا أنها مع ذلك تُسكُون المنبع ، أو الأساس الذي يُعَدُّد لنا الشخصيات - على أننا نواجه هنا فجأة ، صموية في تقدير المسرحية . فند يكون الموضوع هو الدافع الأصلي الذي يتحكم بطبيعته في جميع الأجزاء المتشابهة التي تتألف منها المسرحية ، بينما هو قليل القيمة في ذاته . لقد كان شعراء المأسى اليونانيون يستخدمون في كتابة مآسيهم مجرد قصص خرافية مبتذلة . وكان شيكسبير يستخلص قصص مسرحياته بيده الصنّاع البارعة من أسفار منثرة من القصص الإيطالي ، أو من المسرحيات التي سبقه أسلافه إلى كتابتها . وبتحليل موضوعات هؤلاء الكتاب السكبار سرعان ما يتكشف لنا أنهم لم تكن إلا مجرد هيكل - أو إطار نسجوا عليه هذا الرُود المبقرى الذي هو من ابتكارهم المحض . إن أعظم ما يشير الاهتمام في هملت آت من ناحية شخصية بطلها هملت وخائفه وأقواله . والذي يحمل ملهة حلم منتصف ليلة صيف ملهة لا تُنسى هــ : سجوها ، والعذى اللطيف الذي سبق به شعرها المتفتح كأزهار الربيع ، وطلمها المبقرى وجميع ما يفيض به من بحر . والصموية هنا هي بالطبع إحدى الصمويات التي ينفرد بها ف المسرحية نفسه ، ولهذا يجب أن نقضى بسرعة إلى قرار ما في شأنه ، قبل أن يدور في خلدنا الوصول إلى أسس متينة لتقدير اتنا في عالم النقد . فالمسرحية هي شئ مكنوب للسرّح ؛ والمسرح مكان يقصده الناس ليشاهدوا وليسمعوا ، وعليه ، فالحركة الجسدية لهذا السبب شئ لا غنى عنه على الإطلاق فـرق المرح ، والذي يـمن النظر في تلك المسرحيات التي يأخذ فيها كتابها ببدأ الحركة الجسدية في أشد صورها صراحة يجد أنها قينة بأن تكون أحب الروايات إلى قلوب الشعب . وموضع الجاذبية في الميلودراما والمهازل هــ بالضبط أنها تستعمل الأمور المادية الصرفة

استعمالاً حراً وفي غير حياء . ولعلنا نلاحظ أن المبالغة في استعمال (مناظر القتال ودق الطبول) أو على . المزاج الثقيل المليء بالتمريح ، يصرف انتباهنا عما هو أصمى من التواحي الرقيقة الأخرى في الرواية ، ومع ذلك فإننا نلاحظ أيضاً أن بعض كبار الكتاب المسرحيين ، أو تلك الذين خلقوا لينقطعوا لهذه المهنة ، كانوا يميلون دائماً إلى إحتواء رؤوسهم لمشيشة المسرح في هذه الناحية . واقصد ذهب بعضهم إلى أن الأساس الذي تقوم عليه مسرحيات شيكسبير هو الميلودراما ، وهذا رأى لا غبار عليه^(١) ، كما أنه لا غبار على رأى القائلين بأن ملاهى شيكسبير لا يتصفها عنصر الميزة — فهذا رأس الحمار الذي يبدو فيه بطم Bottom ؛ وفولستاف الذي كان يتخلع في سبت الغسيل ؛ وما لقوليو الذي كان يربط جوربيه (بالقلوب) ، فهذه الأحداث كلها تعتمد على الميزة في مادة إضحاكها . . . وهذا نفسه ينطبق على مسرحيات شو ، ففي كل رواية من رواياته تقريباً يوجد ما ينهض دليلاً على أنه يعتمد استعمال الخيل التي يقصد بها أن تغازل العيون

(١) هذه مالة عجيبة من اللؤف وتحامل تام لفرق بين الأساة والميلودراما . والفرق بينهما الذي يجمع عليه النقاد المسرحيون هو أن الأحرار والمعجبة في الأساة تلج من الأحقاد ، بينما تلج من المطبخ في الميلودراما التي يصد مؤلفها إلى إثارة الألم في نفوس طارئة وقراته بوسائل مصطنعة زائفة كقتل سئل أو إظهار وجبة أجملة فوق المسرح استداراً لحطب للفرجين ، واستغراقاً لتمام الرحة والزناء في قلوبهم . . . بينما حوادث القتل في الأساة لا شبر من الحزن في نفس القارئ أو المتفرج ما أثارته الحوادث الساجدة أو ما أثاره موضوع للأساة نفسه قبل وقوع حادث القتل الأخير . . . فالوضع في الأساة هو الذي يهتج الأشجاف ويهتج القبيحة . . . بينما يتضمنها في الميلودراما أحداث دامية سطحية مدسوسة دساً في الرواية ومقصدة على عقبتها إتماما . . . هنا إلى أن موضوع للأساة لا بد أن ينقسم بالشمول والروح الإنسانى . . . بينما موضوع للميلودراما يكون موسوماً علماً وموتوماً بزمن بيته .

وهناك فروق كثيرة أخرى لا قدرى كيف غنى أستاذنا للؤف العظيم نظره عنها وهو يرسل هذا الحكم . (د)

لا العقول . فالأمور الحزلية هنا أيضاً ، وبالأحرى الأمور المادية ، تتضافر
هي والأمور الكوميديّة الحقة ، أى الأمور الداخليّة أو الروحية . وقصارى
القول ، إن كاتب المسرحيّة الفذ هو هذا الكاتب الذى لا يرى بأساً فى الأخذ
بما جرت عليه الأحوال فى المسرح ، مدركاً أن المسرح يتطلب كضرورة
من ضروراته الأوليّة حكاية من الحكايات بكل ما تشتمل عليه الحكاية
من مقومات ، ثم يشرع من هذه الحكاية فى خلق طابع أخصب من طابعها
وأعمق وأبعد أثراً ، أو طابع أكثر صرامة وحدة من الطابع الذى كان مجرد
موضوع الحكاية مستطيعاً أن يتركه فى النظارة . وهذا بحث لا مندوحة من
الرجوع إليه مرة أخرى . أما الآن فيجب أن نلتزم ما كنا بسبيله من الكلام
عن الصياغة المجردة .. أى هذا الوجه من أوجه كتابة المسرحيّة الذى
بدأنا بالنظر فيه ، فى أول هذا الفصل .

فهذه الحكاية ... الضرورة القصوى للمسرحيّة ، لا بد أن يُعبر عنها
بالطبع بواسطة شخصيات تستمد خطورتها بمقدار كبير من تبعيتها للموضوع
الأصلي .. أى الحكاية نفسها ؛ ولهذا كان واجباً علينا ، ونحن نقف
أى مسرحيّة ، ألا نعد شخصياتها ذوات منفصلة ، ولكن أجزاء من
كل أكبر . ولقد كان النقاد الرومنسيون يخطئون لهذا السبب ، حين كانوا
ينزعون من مسرحيات شكسبير أشخاصاً فرديين ثم ينظرون إليهم نظرتهم
إلى كائنات حية مستقلة عن الوسط الذى تعيش فيه . وقد يمكن أن تفسر
مثل هذه الأبحاث عن كثير من القيمة ، إلا أنها أبحاث ليست من النقد
المسرحى فى شيء ، هذا النقد الذى يهتم دائماً بالرواية فى مجموعها ، بوصفها
أساساً للأداء فى مسرح . فالشخصيات إذن تابعة للموضوع ، بمعنى أن
الكاتب المسرحى يحاول ، عن طريق هذه الشخصيات ، أن يوضح موضوعاً
معيناً ، وأن يشرحه ، وأن يلقى عليه النور . وإذا كان موضوع المسرحيّة
موضوعاً تاريخياً أمكننا أن نرى طرائق الكاتب للمسرحى فى أوضح

ما تكون الرؤية . فهذا شيء سبى يقرأ في سجلات هولاند Holinshead
الوقائع الخاصة بحكم هنرى الرابع، فإذا هو يأخذ هذه الوقائع كما هي (أى الوقائع
التي تتكون منها الحكاية على هذا النحو) وإذا هو يشرح في شرحها وتحويلها
إلى وقائع مسرحية بواسطة الأفكار والأقوال التي يعطيها لشخصياته بعد أن
يقتنى من تلك الوقائع والشخصيات ما يتفق وما رسم في مسرحيته . وهو
الذى يتكهن بصلاحيه الموضوع إذا عرج من الناحية المسرحية ، لما يرى
فيه من فرصة صلاحية مصادقته ، ومفاجئته غير المتوقعة ، تلك المفاجئات
التي رأينا ضرورتها للأداء المسرحي ؛ ثم هو يضيف إلى الحقائق التي يقدمها له
النص حقائق أخرى يهدف منها إلى نفس الهدف المنشود ، مصوراً لنا
ذلك التباين غير المنتظر بين الحان والبلاط ، وبين فولستاف وهتسبر
(Hotspur) ؛ وعند ذلك يلقى الأضواء على الموضوع كله بالشخصية التي
يضيفها على كل من أشخاص روايته . ولما تناول المستر درنك ووتر حكاية
مارى ملكة سكتلند Mary Queen of Scotland بدأ بعرض الأمور ،
غير المتوقعة وهو يوضح لنا أوجه التباين بين الجديد والقديم ، ثم يتدرج
من ذلك إلى شرح الحقائق بتعطيل طبيعة الملكة المزدوجة . وحكاية روبرت
بروننج وإليزابث باربت التي وقع عليها اختيار مستر بسير Besier تشبه
اختيار حكاية الملكة مارى في ذلك كله .. فهو في تناوله لتلك الحكاية
يعرض علينا أول ما يعرض تلك الأمور غير المتوقعة ، كما رأينا من قبل ،
فإذا انتهى من ذلك شرع يفسر الحقائق المعروفة بتوضيح شخصية الوالد .
وعلا لا يصعب إدراكه أن العرض التوضيحي ، وبالأحرى ، التفسيري الذى
نلنسه في مسرحية برنردشو : سانت جوان St Joan هو من هذا القبيل .
وحينا يتكرر المؤلف حكايته ، أو يأخذ حكاية ابتكرها مؤلف آخر
فهو لا يرى مفراً من استعمال هذه الطريقة نفسها . وقصة مغربى من
البندقية في ثمنثيو Moor of Venice in Cinthio قصة جيدة ، إلا أن

راويها هو شخص إيطالي رواها بلسانه الدارج ، وهو لم يكسبها ذلك التأثير الخاص الذى نخلع عليه اسم « التأثير المسرحى الدرامى » حتى لو وقفنا عليه خارج المسرح . وما هو ذا شيكسبير يتلقف هذا الموضوع فيشرع فى اختيار أمثال تلك الوقائع التى تخدم غرضه ، مضيفاً إليها وقائع أخرى ، ثم إذا هو يحاول تفسير الموضوع كله بتصوير شخصيات عطيل ودمونه وياجو ، وذلك بطريقته الخاصة ، والظاهر أن هذه الوسيلة من وسائل التأليف المسرحى لا تنفقر إلى المبالغة فى تأكيد صلاحيتها هنا . إلا أننا كثيراً ما نجد ، ونحن نقوم بهذا الذى نسميه النقد المسرحى ، كتاباً يغلون ذلك الجانب الخاص من جوانب هذه العملية البنائية فى تكوين المسرحية . وفنلاً عن ذلك ، فنحن نكتشف هنا فرقاً طفيفاً معيئاً بين القصة العادية وبين العرض المسرحى ، فقد تكون القصة الطويلة ، أو الرواية القصصية ذات صبغة مسرحية ، بطبيعتها ، إلا أنه ليس ثمة ضرورة حقيقية لأن تكون كذلك . والقصاص ليس مفروضاً عليه أن يطالبه ونلح عليه فى الطلب على الدوام بأن يفاجئنا بكل جديد ، ويصدمنا بما لا نتوقع . إن له أن يمضى بنا على هون ، ودون أن يثير فينا الاثتماعلات ، خلال سلسلة من الحوادث ، وبدون أن يغير فينا كوامن الفزع فى أى فصل من الفصول ، بل دون أن يمرض علينا أى شئ من هذه الأشياء التى قصدنا بصدمة المفاجأة ، لما نرى فيها من الغرابة ، فواضح إذن أن النقد الذى نوجهه إلى القصة الطويلة يجب أن يستند إلى مبادئ بعيدة كل البعد من المبادئ التى استقر الرأى على أنها الطرائق الصحيحة للنقد المسرحى .

وهذا يقضى بنا إلى التفكير فى أمر آخر ، فكانت القصة ، كما مر بنا ، يرسم خطوط قصته فى المدى الذى يريده ، وعمله الحقيقى قد يشمل آلاف الصفحات ، وهو يستطيع أن يمرض فى حدود هذه الصورة الكبيرة ،

ودون أن يخفى إفساد نواحي التناسب بين أجزائها ، سلسلة بأكملها من الصور المتباعدة ، إما في شكل أوصاف ، وإما في صورة حوادث على هامش الموضوع . أما الكاتب المسرحي فلا يملك مثل هذه الحرية . فهو يضع نصب عينيه أن مسرحيته يجب ألا تستغرق أكثر من ثلاث ساعات . وأن تعدد الشخصيات لن يشيع الاضطراب في لوحته الصغيرة حسب ، بل ربما أضرت بإمكان صلاحية روايته للتمثيل المسرحي ، وأن جميع الحوادث التي تأتي على هامش الموضوع محرمة على الكاتب المسرحي الذي لا يملك من الزمن إلا ما يتسع لمعالجة الموضوع الأصلي معالجة كاملة . وذلك بعكس كاتب القصة الذي يستطيع أن يعط في قصته ، وأن يريد فيها ما يشاء ، في حين نرى الكاتب المسرحي مضطراً دائماً ، وبالضرورة ، إلى الإيجاز والتركيب .

ثم إن هذا ليس صحيحاً قطعاً من حيث عدد الشخصيات ومن حيث اختيار المواقف (الأوضاع) ، بل هو ينطبق كذلك على معالجة أمثال هذه الشخصيات التي تقرر نهائياً أنها أمر ليس منه بد ولا عنه معنى لتفسير الموضوع تفسيراً دقيقاً ، وبما لا يخفى فيه أن التفاصيل في رسمه أن يخدع ما شاء فيما يقدم لقصته من مقدمات وحوادث تمهيدية ، وفي المواقف التي يعالجها بخاصة ؛ فهو إذا كان يصور لنا رجلاً في الثلاثين من عمره مثلاً ، وهو يجتاز فترة حرجية في حياته ، فلا بأس عليه ولا حرج من أن ينفق خمسين صفحة مثلاً في التحدث إلينا عن ميلاد هذا الرجل ، وعن تعليمه ، ومعتقداته القديمة ، وأهدافه في الحياة ، ومغامراته في عالم الحب ، وفي عالم العمل ؛ وعن مطامحه ، وعن مرات إخفاقه ... وقد يمدتنا عن الكتب التي قرأها ، أو عن الأشخاص الذين اتصل بهم في المناسبات المختلفة من حياته ، ثم هو لا يرى بأساً ولا حرجاً مرة أخرى في أن يقص علينا في تفصيل رقيق وإسهاب ، كما صنع مستر جيمس جويس

في قصته ، أوليس ، ألقه الترافه الى وقعت لهذا الرجل ، وفي قرة محدة
تحددأ مقصودا من حياته . وذلك أن كاتب القصة لا يرى شيئا مهما كان
ضئيلا لا يستحق أن يكتب عنه ؛ لأنه غير مرتبط بقيود أو اصطلاحات
خارجية تحد من عمله كهنه القيود التي يفرضها المسرح على كاتب المسرحية .
هذا الكاتب المفلول اليد في تقديم شخصياته . إنه مضطر ألا يرينا أشتا صه
إلا لوضع دقائق لحسب من حياتهم ، ومضطر ألا يعيد على أسماعنا ما سبق
أن أسمنا إياه ، إلا أن يدح إليه تليبعات نادرة ، وفي منتهى الغموض .
إن من البدييات المعلومة في التقد المسرحي أن العرض التاجح هو أصعب
ما يمكن أن يقوم به الكاتب المسرحي من عمله كله ، والسبب في ذلك
بالضبط هو ما يجب أن يزود به الجمهور في أثناء هذا العرض من معلومات
يقدمها إليه المؤلف بطريقة ملؤما اللوق الفني السليم ، وهذا فيما يتصل
بشخصيات الرواية ، بما لا غناء عنه لفهم الموضوع . والجمهور لا يمل من
شيء كما يمل من أن تقدم إليه هذه المعلومات بطريق التصرح لا التلجج ،
لأن هذه المعلومات تشر المتفرجين دون وعى منهم بأن هنا قد حدث شروء
من عالم الدرامة ، الذي هو الأداء المسرحي ، إلى عالم القصص العادى . وقد
عبر بيركورني عن الهدف الحقيقي تميرأ بالغ الجلاء ، قال :

« أحب أن يشتمل الفصل الأول على الأساس الذي تقوم عليه جميع
حوادث الرواية بحيث لا يسمح بذكر أى شيء آخر خلافاً لذلك . وفي
كثير من الأحيان لا يقدم لنا هذا الفصل الأول كل المعلومات الضرورية
التي تساعدنا على فهم الموضوع بمذاقهمه ، ثم إن جميع شخصيات الرواية
لا تظهر فيه ، ولكن يكفى أن يذكر واقعها ، أو أن توجه الشخصيات
الموجودة على المسرح للبحث عنهم ... إن المثل يجب أن يزود المستمع
بالمعلومات ... وذلك عن طريق الاقعمال الذي يشبه فيه ، وليس بمجرد
سرد القصص على أذنيه » .

فالمعلم الشاق المطلوب من المؤلف أن يقوم به هو أن يزود هذه الطبقة المتنورة من جمهور النظارة بالمعلومات ، وهو متجه في معظم الأحيان إلى عواطفهم انجماها مباشرا .

إن المرض الفقير ، كهذا الذي نراه في مسرحية العاصفة ، يبحث الملل في النفس لسبب بسيط ، هو شروده عن الطرق الفنية أو الطرق الصحيحة التي تلائم الصورة المسرحية . فالمعلومات في العرض الجيد تصل إلى الجمهور عن طريق التلميح والإلماع ، ومن ثمة يكون وصولها إليه من داخل الموضوع نفسه . ولنرجع إلى الفصل الأول من هملت لكي نوضح ما نقول . فهذا التحدى المفاجيء الذي قام به الحارس برناردو ، وهذا الحديث المهمل الذي تلا ذلك ، ثم لا تكون إلا سطور قليلة حتى نعلم في غير مشقة أن الذي أمامنا أبراج قصر ملكي ، وأنا في منتصف الليل ، وأن البرديرا الأجسام ، وأن القائمين بالحراسة يتشام شيء من النوم ؛ ولا يكاد الذي سمعناه يتجاوز الأسطر العشرة منذ افتتاح الرواية ، حينما يدخل هوريشيو ومارسيلوس . فإذا هما يقدمان إلينا جزءاً مادياً آخر من الموضوع ، وفي الوقت الذي تنتهي فيه مواقف التحدى ، يكون المتفرجون قد عرفوا أن هذا القصر الملكي في دنمركة ، وأن النوم الذي يتنفي هؤلاء الحراس يرجع إلى هذه الإطاعات التي يقوم بها أحد الأشباح حول القصر . . . وهكذا يستولى المؤلف على مشاعرنا فلا يسمح بأن يراينا اهتمامنا لحظة واحدة ، لأن الشبح لا يلبث أن يظهر حالا ، وفي أثناء الريكة التي تلي ذلك نعلم بطريقة طبيعية مسرحية أيضا ، أن هوريشيو هورئيس هؤلاء الحراس ، وأنه طالب علم ، وأنه هو نفسه ، وهو الشخص الذي ينشكك في تلك القصة التي مدارها ذاك الشبح ، يتبين في ذلك العليف الحارق للطبيعة ، المائل أمامه ، سيلة ملك جليل ، حديث الوفاة . حقيقة إننا نلاحظ أن تألق المرض ينشأ هنا بعض الملل

بسبب طول ذاك الحديث الذى يلقى هوريشيو حول تلك الأحداث التاريخية . إلا أننا ، بعد أن داخلتنا تلك الإنارة على هذا النحو ، وبالأحرى ، بعد أن أصابتنا تلك السلسلة المسرحية من الصدمات ، زانا على استعداد ، لمدة لحظة ، لأن نستمع إلى قصته الأكثر هدوءاً ، والأقل انفعالا . فلو أن موضوع هملت كان يقصه علينا كاتب قصة ، لكان فى وسعه أن يريد من معلوماتنا ، لا عن الحوادث لحسب ، بل عن الأشخاص التى تتضمنها هذه الحوادث أيضاً . أما شيكسبير ، الشاعر المسرحى ، فلما ندوحة له من أن يقتصر على هذه التفصيلات القليلة التى لا غنى عنها على الإطلاق .

وعلى هذا ، ففى تقدير قيمة الصنعة فى أية مسرحية ، يجب أن تأخذ فى اعتبارنا موضوع بنائها الفنى ، وأن نسأل أنفسنا عن مدى ما أوتى هذا الكاتب المتميز فى رسم الصورة الأساسية التى لا بد منها لروايته ، وإلى أى حد بلغت هذه الصورة الأساسية من التطابق ، والامتزاج البارع بالموضوع الأصلى الذى يمثل أمامنا ؟ ويجب علينا فى الوقت نفسه أن نشرك معلوماتنا عن الأحوال المسرحية فى تقدير الرواية ، وذلك لأن هذه الأحوال التى تتبدل من جيل إلى جيل ، تواجه الكاتب المسرحى بمشاكل والتزامات مختلفة . وفى المسارح التى كانت المناظر تبلغ فيها غايتها من المذاجة ، كالمسارح الإنجليزية فى عهد إليزابث ، كانت الحاجة تدعو إلى الإسهاب فى وصف مكان المشهد وصفاً دقيقاً محكما . وهذا الوصف لا يجد له ما يبرره فى المسارح الحديثة . حيث يستطيع مصمم المناظر أن يمدنا بالمنظر المناسب للكان الذى تجري فيه الحوادث . وهكذا نجد أن الروايات الرومنسية التى أدخل فيها شعرائها أوصافاً لأماكن الحوادث ، تقليداً لشيكسبير ، يشوهها هذا النمىر الدخيل كما يشوه روايات شيكسبير لعدم الحاجة إليه اليوم ، وإن كانت الحاجة إليه ماسة فى عهد إليزابث ،

لأنه لو لم يكن موجوداً لكان الناس عرضة للشك في المسكان الذي يجري فيه الموضوع . على أن المشكلات التي تواجه الكاتب المسرحي اليوم هي مشكلات أساسية كتلك المشكلات نفسها التي كانت تواجه من سبقوه في سنة ١٦٠٠ . فقد يكتب برناردشو للجمهور القاري توجيهاً مسرحية مطولة ، ليقول لهم ، إذا أراد ، ماذا قرأ بطل روايته في الأسبوع قبل الماضي ، أو لينرح لهم النكتة التي نثرتها مجلة الأراجوز (Punch) تلك النكتة التي قُبِلَتْ بسببها يوم الجمعة (١) أو ذاكراً لهم ما صنعه هذا البطل من استنساخ قائمة طعام أمس . أما المسرحية ، من حيث هي مسرحية ، فلا شأن لها في قليل أو كثير بهذه التوجيهات ... لأنها بالنسبة لأهل كائناتها لم تكتب . إن الكاتب المسرحي لا يستطيع أن ينقل حكايته إلى الجمهور المختشد في المسرح إلا بواسطة الحوار ، وبواسطة الحوار الخب ، كما ينطلق من أفواه الممثلين .

وإذا كان الإخبار عن الحوادث السابقة بهذه الدرجة من الصعوبة ، فقد يكون الإيجاء بالحوادث التي تتخلل الموضوع في أثناء تكشف الرواية ورفع النطاء عنها أشد صعوبة . والمسرحية تنقسم عادة إلى أقسام عدة نسميها فصولاً أو مشاهد ... وكل فصل هو جزء من الكل ، إلا أنه مع ذلك مستقل بحده المعالم ، بماله من قطعة ابتداء تسبقها استراحة ، وقطعة انتهاء . والكاتب المسرحي ليس مطالباً بحب بأن يضمن لمسرحيته وحدة تقوم على المهارة والنوق الفني ، وتركيب من بداية ووسط ونهاية ، وذلك في كل فصل من فصولها ، ثم المحافظة على أن يظل هذا الفصل مع ذلك تابعاً ، وجزءاً من مشروع الرواية كلها ، بل يجب عليه أن يُبْلِعَ في حوارهِ بإيجادات تربط في الحال أي فصل من فصولها بالفصل الذي سبقه . وبما قد تكون له فائدته إيراد مثال مادي غاص ، ومقارنته بما يقال في مثله من مجرد قصصي لتعرف من التفرقات . ولا بأس من الاستشهاد لما نعينه

بأساة ما كبث . قضى المشهد الأول نرى الساحرات وتوقع حضور ما كبث إلى المروج المغفر . والمشهد الثاني عبارة عن وصف لموقف ما كبث ، لقد اقتصروا هو وبانكو منذ قليل في معركة حربية ، وهما عائدان منها للقاء دنسكان ؛ وكلأت الملك تمهد للمشهد التالى حينما يرسل الملك رُسُ لتنجية ما كبث بالاقب الجديد الذى خلعه عليه وهو لقب أمير كاردور . وتعود الساحرات إلى الظهور في المشهد الثالث ، ويدخل عليهم ما كبث وبانكو . وحينما يسمع ما كبث نبوءاتهم نراه ذاهلاً شارد اللب . ويتولانا العجب لأننا لا ندري إذا كانت هذه النبوءات شيئاً جديداً كل الجدة لم يدر بخظه من قبل . ويصل رُسُ ، الذى كنا نترقب مجيئه في المشهد التالى ليؤكد النبوءة الثانية ، فيزداد عجبنا على الفور حينما نرى ما كبث يفكر بمثل هذه السهولة في قتل دنسكان ؛ ونسمع أن الملك يعترض زيارة القائد المنتصر في قصره . ويتبع هذا مباشرة معبد تسكتف في اليدى ما كبث وهى تطالع رسالة من رسائل زوجها وسرعان ما نعرف من تعليقاتها على الرسالة أنها ، هى وزوجها قد بحثا موضوع قتل دنسكان من قبل ؛ وحينما يدخل ما كبث نفسه ، تشف إشارتها إلى خطابه الذى قرأت لنا فقرات منه الآن عن أن هذا الخطاب ليس إلا خطاباً واحداً من خطابات كثيرة . فلو أن كاتباً قصصياً كان هو الذى يكتب لنا عن هذا الموضوع لكان فى وسعه أن ينفخ ، أولاً وقبل كل شيء ، فى سرد العلاقات التى قامت بين كل شخصية من أشخاص القصة وبين الشخصيات الأخرى ، وأن ينفخ أيضاً فى وصف المعركة ، وفى تفصيلات الخطابات التى كان يرسلها ما كبث إلى زوجته ، وفى سلسلة من التوابلات التى كانت تدور فى أذهان شخصيات القصة . أما الكاتب المسرحى فلا يسه أن يفعل من ذلك كله إلا شعراً يسيراً ، وذلك عن طريق المفاجأة والتلميح ، فإذا فارقنا بينه وبين كاتب القصة من حيث الفرص المتاحة لهذا الأخير فى تلك الناحية ، وجدنا وسائله ضئيلة إلى آخر حدود الضالة ، على أن

ثمة ما هو أعم من هذا، وذلك أن كاتب القصة إذا كان في وسعه أن يسهب ما شاءه الإسهاب، متبعاً ما كبث من ساحة المركبة، إلى ذاك المكان المقفر الذي لقي فيه الساحرات، ثم إلى معسكر دنكان، ثم إلى قصره هو، فإن الكاتب المسرحي لا يستطيع إلا أن يكتب وثباً ... في سلسلة من الوثبات المتلاحقة، كما رأينا في ما كبث؛ إنه لا يعطينا في حوار مشاهدته المختلفة إلا مجرد إجماعات عما التزم عدم إظهاره على المسرح^(١) إن من واجبه أن يركز، ومن واجبه أن يكون إيجابياً لمان أكثر مما تستطيع كلماته أن تشرح به تصريحاً مكشوفاً. وفي مأساة ما كبث، يتوقف روح الرواية كله على حسن إدراكنا لما لبعض العبارات المعينة من أهمية ... تلك العبارات التي تبدو لأول وهلة عبارات قليلة الأهمية. وهنا أيضاً لا بد للكاتب المسرحي من أن يتذكر أن مسرحيته سوف تلقى على جمهور من رواد المسرح، وأن الغرض منها ليس أن تطبع وتقدم لجمهور من القارئ. وأن الشيء الذي يستطيع زهد من الناس أن يفهمه، قد لا يستطيع عمرو أن يفهمه مثله. وبعبارة أخرى؛ إذا كان القارئ يبدو عادة كأنما يعمل بذهنه، بمعنى أن لتذاهه بالإلماعات في الموضوع الذي يقرأه يتم بطريقة شعورية وبإعمال الفكر ... طريقة قائمة على المقارنة الحقيقية بين الصفحة والصفحة ... فإن المتفرج المستثار العاطفة، الشارد في روح المسرحية، يلتذ هذه الإلماعات من طريق عقله الباطن، أو بطريقة لا شعورية، وذلك أنه ليس لديه من الوقت ما يتفقه في المقارنة أو التفكير. ثم إن القارئ قد يستجيب لتلخيص الكلامي الخالص بأسرع مما يستجيب لشيء آخر، في حين أن للمتفرج يكون أقرب إلى أن ينطبع

(١) إذا أردت الزهد من موضوع اللوائح التي كان يلتزم فيها شكسبير الصمت؛ فلا يصحح لنا ما كان يحسن شرحه لربط من أجزاء الرواية فارجع إلى عناصرتنا التمهيدية من *Studies in Shakespeare* (1927)

بالتلبيح أو الإيماء المصحوب بفعل ماضى . ونعود فنقول إن بعض الأمانة الملبوسة قد تصلح لتوضيح ذلك أيضاً . فإليك مثلاً هذه الإشارة المسجوعة إلى ما كتب في المشهد الأول ، والخلاصة التي يسطها الجندى المجروح عن المعركة في المشهد الثاني ؛ فهما كتابهما قد قد أن يتركا أثرهما في أذهان المتفرجين . وقد يفوت القارىء أن يظن إلى العلاقة بين (١) تكليف دنكان بتحية ما كتب بوصفه أمير كلودور (٢) والنبوة الثانية التي تنبأت بها ساحرات (٣) والتحية الحقيقية التي حيي بها رُس ما كتب : أما في المصريح فكل من هذه الأمور الثلاثة مصحوب بالفعل . ورُس ذاتية مادية ، ونحن نراه مرفداً في مهمة ، والساحرات كائنات مادية أيضاً ، وكل منها :

رفع في الحال لصحبها المشفق فتضمه

على شفتيها الناحلتين .

وعندما يعود رُس فيدخل ، نأنا تذكر على الفور ، دون أى جهد واعي ، تلك المهمة التي أوفد من أجلها . فهذه إذن حقيقة من الحقائق التي نحسن صنعاً حينما نؤكد أهميتها أشد التأكيد . فالهراة في الإيماء الذي أحسن الشاعر المسرحي استخدامه هنا يختلف كل الاختلاف من الهراة في الإيماء الذي يستخدمه كاتب القصة . وإليك مثلاً آخر لزيادة الإيضاح : فني هاملت يقدم هورديميرو في المشهد الأول بوصفه رجلاً يصعد الآخرون بأوامره ؛ إنه رجل يدمن التفكير ، طالب علم متأدب ، متشكك ، لا يؤمن بالشبح حتى تثبينه عيناه . وفي المشهد الثاني يصوره الشاعر في صورة صديق هاملت ، ثم هو يصحب هاملت إلى البرج في المشهد الرابع ؛ وهناك نراه وقد بدا عليه الخوف من الأثر الذي تركه الشبح في روح هاملت ... ثم هو يقاوم كلساء الوحشية العانية ، بأسلوب المفكر الحذر . ثم لا نراه بعد ذلك حتى يكون المشهد الثاني من الفصل الثالث ، حينما نسمع هاملت

وهو يناديه : من أنت ؟ . هوريشيو . . . فيجيبه هوريشيو : « ها أنذا
أيها السيد الأمير . . . تحت أمرك . . » فنحن حينما نقرأ هذا فإننا لا نفتقد
هوريشيو ذاك ، إلا إذا نجحنا تماماً في تخيل المشاهد بأجمعها والشخصيات
كلها تخيلاً ذهنياً ، بيد أن هوريشيو من حيث المسرح شخص مادي ، وغودته
إلى الظهور على هذه الصورة المناسبة التي أمامنا ، نجعلنا نتحقق ، دون وعى
منا ، أنه كان يلزم أميره باستمرار ، وأن ما كان يحدث من عدم ظهوره على
المسرح منذ الفصل الأول ، نجعلنا دون وعى منا أيضاً ، على استعداد لتلقي
أى الملاحظات إيجابية إلى الأحداث التي يمكن أن تحدث في الحياة العادية
بينهما . ولا جرم أن كلمات هاملت الموجهة إلى هوريشيو تدل على أن
هوريشيو كان مبلع إلى أن ذاك الشبح إما أن يكون عملاً من أعمال الوم ،
ولما أن يكون روحاً شريراً ، وأن الأمير يحاول جهده أن يجد برهاناً
يؤيد به رأيه الذي انتهى إليه بصدده هذا الشبح ، على أن هذا موضوع سبق
أن محضته في مكان (٥) آخر تمحيصاً مسبقاً ، وأنا ما أثرت العلاقات بين هاملت
وهوريشيو في هذه المناسبة إلا لأضرب مثلاً خصب للوسيلة التي يضطر
الكاتب المسرحي إلى سلوكها ، والطرق الخاصة في تناول الموضوع الذي
نحن بصدده ، والتي يجب علينا أن نأخذ بها في محاولة تقديرنا لروائع المآسي
والملاحم حتى قدرها .

المؤسّوب :

ثم يأتي آخر الأمر الوسيط الذي يستخدمه الكاتب المسرحي في كتابة
مسيراته . . ألا وهو الأسلوب . فالموضوع بأكمله ، والشخصيات جميعاً ،
لا يمكن تصويرها والإبادة عنها إلا باللفة ؛ ومن السداد دائماً أن نقسّم

إلى أى حد تلتق الأداة الخاصة التى يستعملها الكاتب المسرحى الخاص
والمسرحية التى يكتبها ، مادة وروحاً . وعما إذا كان هذا الوسيط ملائماً
لتعبير عن موضوع هذه المسرحية وروحها . ولا بد ، قبل الخوض فى ذلك ،
من الإشارة إلى أمر واحد له أهمية ... وذلك أن لغة المسرح ليست لغة
الحياة العادية ، وإن أخفقت لغة المسرح مع ذلك إذا افترض أنها لغة متكلفة ،
وقد تكون لغة التخاطب اليوى لغة عملة لإملاها غير محتمل إذا استعملت
فى المسرحية ، وليس ثمة مسرحية ، مهما اصطفت بالصيغة الواقعية ،
تستخدم فيها تلك اللغة . وإذا عدنا بهذا كرتنا إلى فكرة المرأة المركزة المضمون
والتي تناواناها من قبل لجاز لنا أن نقول إن الحوار المسرحى الطيب هو
الحوار المضبوط ... الحوار المختصر التجريدى ... الذى هو أخص
ما نتحدث به عن أمر من الأمور التى تجري فى الحياة الواقعية . وذلك لأن
الكاتب المسرحى ليس لديه من الوقت إلا لحظات معدودة ، ولهذا فواجبه
أن يقتصد فى استعمال الكلام ، ألا يسرف فى استخدامه إياه . وفى الوقت
الذى ينبغي للكاتب المسرحى ألا يفنى مطلباً أن الحوار المسرحى يجب دائماً
أن يكون حواراً قائماً على الذوق والمهارة الفنية (يعنى أنه الثمرة الناضجة
تقيداً لإينا الكاتب الفنان بعد طول التروى) ... فى هذا الوقت نفسه
يجب ألا يغيب عن بال الكاتب أنه إذا أبدى أى هتة من هتات التكلف ،
فقد يفسد مشهداً بأكمله . والكاتب حينما يكتب مسرحيته يختار لها
الشخصيات التى يتنخل لها لهجات اصطلاحية معينة ، فواجبه إذن أن يحافظ
على أمانته لتلك الاصطلاحات . وعلى هذا ، فإذا كان يكتب حواراً مطابقاً
لما يجري فى الحياة الواقعية ، وهو فى أثناء ذلك يحاول أن يعطينا خلاصة
الحياة العادية فلنذكر أن أية جملة لا يمكن أن تكون من الجمل التى تجري بها

ال ستة الناس في أحاديثهم العادية تبدو شاذة واضحة الخطأ في أسمع الجهور .
لقد يكون المشهد متظراً لكوخ حقير ، والوقت الذي تستغرقه الأحداث
السويقات الأولى من فترة الصباح . فلم فلتفرض أن ثلاثة من الزراع
يتحدثون ، وأن الكاتب المسرحي قد كتب لنا ملخصاً لما نكون قد سمعناه
من الحديث في هذا المشهد في كوخ حقيقي . . . فلتفرض إذن أن واحداً من
هذا الثلاث راح يسأل عن الساعة ، وأن واحداً من الإثنين الآخرين
راح يجيبه :

— أفطر . . . إن الصبح التبريل في وشاحه الأسمر الضارب
في الحرة .

يمشي على ثدى هذه الروبة الساقطة ناحية الشرق —

فإذا فرغ من ذلك ، أفلا يمكن أن نسمع أى نوع من المتفرجين وم
يتفجرون من فورهم مقهقين ؟ مع أن أحداً لم يكن ليضحك قط لو أن هذه
الكلمات نفسها نطق بها هوريشيو ، وذلك لأن شيكسبير كان يتخير كلمة
اصطلاحية معينة لشخصيات مسرحيته هاملت ، بحيث كان هذان السطران
ينسجمان انسجاماً تاماً وهذه اللمعة ؛ وعلى هذا ، فليس ضرورياً أن تطابق
لغة المسرح لغة الواقع ، لكي تجعلنا نرى في مشاهد المسرحية خلاصة
الحياة الواقعية ، فإذن هوريشيو وهاملت ، لا زارهما أقل نبضاً بالحياة
من شخصيات أى مسرحية من مسرحيات المذهب الطبيعي ؛ ولغة مسرحية
هاملت ليست لغة متكلفة أو مصطنعة . . . بل هي لغة سامية . ونحن نرى بين
مظهر الحديث للشعور العادي أو الـ «حديث الواقعي» وبين الحديث المنظوم
«المثقف» ، كهذا الذي يطالعنا في «روميرو وجوليت» ، أى الحديث الـ «شعري»
كثيراً من التدرجات التي أهمها هو هذا الشعر المرسل (غير المثقف) الذي يأتي
في منزلة بين الشعر المثقف وبين النثر . والسهولة يمكن أن تقول إن الكاتب

أن يختار أداته التصويرية التي يمتزج إليها فوائده من بين هذه الطرق الثلاث ، على أن هذا لا يدل على أن الأمر يقتضيه أن يلزم طريقة واحدة من بين هذه الطرق ، لا يحدد منها في رواية واحدة ، من أولها إلى نهايتها . إن من الأمور المعروفة منذ المصور القديمة أن من شأن الملهاة أن تعد أسلوبها المناسب في التعبير ، إن لم يكن أسلوباً منشوراً بالذات ، فيقدر المستطاع في نوع ما من الأسلوب المنظوم قريب من النثر في مجانبته الأخيلة الخصبة . وفي استعماله العادي للكلمات ، هذا بينما أن الأفضل للأساسة أن يكون أسلوبها أميل إلى الأسلوب الشعري الرفيع ، الخافض برنين المقاطع اللغوية الموزونة . فهذه حقيقة لا يمكن أن يمارى فيها أحد ؛ بيد أن هوراس نفسه كان يتمكن بأن : « الملهاة في بعض الأحيان قد تؤثر الأسلوب المجسج المتنفخ ، فعندما يكون خرميس Chremes متفعلاً ، فقد يثور صاخباً وهو يمار بصوت مدوّ ، وكاتب الأساسة بالمثل . . . إنه قد يعبر عن الحزن في كثير من الأحيان بأسلوب ركيك متهاف » (١) .

والراجع أن دانيللو Daniello قد قيس هذه الفكرة عن هوراس حيث يقول :

« ولا جرم أن لكاتب الأساسة الحرية في أن يهبط بأسلوبه حينما شاء حتى يقترب من لغة الحديث الدنيا ، التي تحرب من لهجة البكاء أو التدبة . . . كما أن لكاتب الملهاة حريته في أن يستعمل ، في الغنية بعد الغنية ، شيئاً مما يستعمله كاتب الأساسة من أسلوبه المتنوع المتناقض » (٢) .

فهذه الإشارات تؤكد أن اختيار كاتب ما ، لوسيلة أو أداة يتخذها أساساً لكتابة مسرحية بعينها ، لا يمنع من استعمال وسيلة أخرى مباحة للوسيلة الأولى لصياغة الموضوع نفسه صياغة جديدة لا يأبأها النوق ،

Epistle to the Pisos (١)

١٠٣٦ La Poetica (٢)

ولأن تمكن من نوع أدبي آخر . ويمكن أن يتجلى هذا التباين في طريقتين ، ففي لحظة الحزن الشديد تلك اللحظة التي لا تجدى فيها الكلمات قدماً أمام الجائحة من الاتعالمات التي تنوشنا ، مهما كانت هذه الكلمات خصبة وحافلة بالمعاني ، كعائمة مأساة الملك لير مثلاً ، في هذه اللحظة لا يكون على الكاتب المسرحي بأس في استعمال الأسلوب الركيك الاعتيادي . ومن اليسير أن نلاحظ بعمامة أن أشد المشاهد المسرحية توقداً ، وأكثرها فظاعة ، قد خصها أعظم الكتاب المسرحيين بهذا الضابط الكتابي الخفيف في أثناء تناولهم لها ، والكتاب الأقل شأنًا فقط هم الذين يفكرون في زيادة التوتر بما يصبونه من هراء لاغناء فيه . ثم إن التنوع في استعمال الوسائل (أو الوسائط) المختلفة يتوقف في أكثر الأحوال على نمادج الشخصيات التي يدحاها الكاتب في موضوعه . وبالأحرى ، إلى أمرجة هذه الشخصيات مثال ذلك ملهية : زوجات وندسور المرحات *The Merry Wives of Windsor* حيث النثر هو أسلوب الرواية ، لسكونها مسرحية مضحكة ، إلا أن المؤلف (شيكسبير) يجرى الحديث بين الخجين بالشعر ليخلق التباين في لغة الرواية ، ومن قبيل هذا أيضاً مسرحية هملت حيث الشعر هو أسلوب الرواية لسكونها مأساة ، وحيث يخلق شيكسبير التباين باستبدال النثر بالشعر لأغراض مختلفة : في مناسبه جنون هاملت وأحاديثه الودية في الفصل الثاني - المشهد الثاني ؛ وفي الفصل الثالث - المشهد الأول والثاني ، وعلى لسان البهلولين (المضحكين) عند المقبرة . والظاهر أن استعمال شيكسبير لهذه الأساليب كان عن قصد منه ، وكان عمقاً فيه ، وأنه لم يفكر فيه وفقاً لأي قاعدة صريحة ، بل بحسب ما يستلزمه المشهد الخاص ، ومن أجل إقامة هذا التباين المضحك . ولأنه اختفى الشعر المرسل تقريباً من المسرحية الحديثة لأفضلية النثر الذي يعتبر أكثر واقعية ، ولكننا نساءل عما إذا كان ذلك قد أصاح على الكتاب المسرحيين وسيلة من وسائل التعبير كانت تنفع لاسلافهم فرصة رائمة لإقامة

التوازن البارع بين الشخصيات وبين المشاهد ؟ لقد تلاشت المسرحية المنظومة لأنها أصبحت مسرحية عكاكة ومسرحية أدب ، بدلا من أن تقسم بما كانت تقسم به المسرحية في عصر إليزابيث . من الروح الخلاق ، والانتباه نحو المسرح . لقد تلاشت ، وحق لها أن تتلاشى ؛ ولكن من يدرى ! فقد يحىء الزمن الذى يعيد الحياة إلى هذا النوع الذى فقدناه ، ويرد إلى المسرح هذا الأسلوب القوى من وسائل التعبير المسرحى .

إن دراسة لغة المسرحية — أو أسلوبها — يمكن طبعاً أن تتجاوز هذه الآراء التى أشرنا إليها هنا .. وأن تتجاوزها بمراحل بعيدة . إننا نستطيع استخدامها من ناحية تاريخية ، لنطبقها على تطور الطرز المسرحية ؛ أو انذهب بها إلى أبعد مما ذهبنا إليه . فنحلل بها اللهجات الكلامية التى يستعملها الكتاب المسرحيون لإقامة التباين . ونحن إذا فحصنا اللهجة الكلامية لتبين لنا حقاً أنها إحدى الوسائل الهامة الميسرة للكاتب الكوميدي ، يستعملها متى شاء ، واللهجة فى ذاتها ليست شيئاً باعثاً على القسالية ، وفى وسع كاتب المأساة أن يكتبها كلها بأسلوب لا يلتزم فيه قاعدة معينة ، مثال ذلك مأساة نان Nan Tragedy للبستر ماسفيلد ، إلا أن التباين الذى ينتج من التجاور بين لهجة واحدة ، أو بين عدة لهجات ، وبين اللهجة الأساسية فى الرواية يسر للكاتب المسرحى بصفة مستمرة تقريباً وسيلة من وسائل إثارة الضحك فى المسرح . وواضح أن هذا موضوع أوسع من أن نتناوله هنا ، إلا أننا لا يمكننا أن نأمل أن يكون فى استطاعتنا تقدير أية مسرحية تقديرًا صحيحاً ، أو نقدها نقداً سليماً ، إلا إذا أضفنا إلى دراسة الموضوع والشخصيات دراسة أخرى مفصلة لاستعمال طرز اللهجات الكلامية المختلفة .

الفصل الخامس

صور المسرحية

إذا ألقينا نظرة عامة على المراتب المتعددة التي يقتتل عليها هذا النوع الواحد العام من فن المسرحية لا نضع لنا أن ثمة فرقا أصلياً وجوهرياً بين الروايات الجديدة التي ينغم عليها السواد والحزن ، والروايات الهاشة الباشة النابضة بالحياة . وقد أطلق الناس على هذه وتلك منذ أقدم العصور : المأساة والمهابة . ثم يوجد غير هذين القسمين الكبيرين أخلط مختلفه يمتزج فيها هذان النوعان الرئيسيان ، مما أطلقوا عليها اسم « المهابة المفجعة » ، وهي تسمية غامضة كما ترى ؛ وهذه المراتب كلها تتوقف على روح القطعة ، أو طابعها الخاص الذي لا يخفى أن الكاتب المسرحي قد أراد أن يطبعها به . على أن الروايات الجديدة ليست كلها مآسي ، كما أن الروايات الطالقة بالبشر ليست كلها ملامى ؛ إذ ليس ثمة خط فاصل يحدد الفرق بين كل منها ، وإن أمكن تصنيفها تحت مراتب من نوع واحد .. فاليلودراما . هذه المسرحية الفجمية ، تنضوى تحت نوع قريبها المأساة ، هذا الرمز الأرستقراطي الذي يمثل المسرحية الجديدة ، كما تنضوى المهزلة بالمثل ، تحت نوع المهابة ، هذا الرمز الأرستقراطي الذي يمثل المسرحية الطالقة بالبشر . وإذا أطرحنا جانباً الصور المختلفة للمهابة المفجعة ، السبب الذي ذكرنا ، وجدنا أمامنا صوراً أربعاً رئيسية للمسرحية . يهتتم كل زوج منها في ناحية ، هي المأساة واليلودراما ثم المهابة والمهزلة . وجميع المحاولات التي تبذل لتعريف كل من هذه الصور الأربع تعريفاً دقيقاً محمداً تزيد أمرها صعوبة ، وذلك لتمدد الأمثلة الخاصة بكل نوع ؛ إلا أن هذا لا يثنينا عن القيام بشيء من

البحث ، قبل أن تنتقل إلى شيء آخر . ولابد بالصور التي مضت أحقاب
وأحقاب على زعمتهما لقصى المسرحية وهما المأساة والمهابة .

المأساة والمهابة :

منذ أقدم العصور والناس يعرفون أن تقطعتين أصليتين تميزان الفرق
بين هذين النوعين : فالأولى ، كما يزعمون ، تعالج موضوعات الخصومة
والعقاب ، وتستعمل فيها لهذا الغرض ، الشخصيات العظيمة . أما الثانية
فتعالج موضوعات الجدل والبسط (أو ما يطلق عليه العامة ... الوقطلة !
وما أجلبها من كلمة !) . وتستعمل فيها لهذا السبب شخصيات أكثر اتضاعاً .
وهذه آراء يمكن تتبعها منذ زمن أرسطو ، في كتابه الشعر ، حتى القرن
الثامن عشر . ولقد كان داتى يطلق على ملحمة في القرن الرابع عشر اسم
« ملهابة إلهية Divina Commedia ، لا شيء ... إلا لأن الملهابة « تبدأ
بالخصومة وأمور الطول ، ثم تنتهى على أنقام السعادة والمسرة والجمال
الفتان ، ولأن أسلوبها كان « أسلوباً لطيفاً ... متواضعاً » .

ومن رأى دانييلو Daniello (١٥٣٦) أن « الموضوعات التي كان كاتب
المهابة يهدف فيها مادته إلى الحوادث العائلية أو الشعبية المتعاقبة ، ولا تفتى
الحوادث الدينية أو حتى الحوادث التي أساسها الرذيلة ؛ كما أن شعراء
المأساة يتناولون في رواياتهم مقاتل الملوك ، وانهايات الامبراطوريات .
العظيمة »^(١) : وذهب منترنو Minturno (١٥٥٩) إلى أن المأساة « يجب
أن تتناول الأحداث الجديدة العظيمة الخطر ، وأنها « تهتم بذوى السكينة
عليها ... بينما تتخذ الملهابة مجالها » في أوساط الطبقات الوسطى من المجتمع

Epistle to Can Grande (١)

La poetica (٢)

— أى أهل القرى والمدن العاديين^(١)، وقد ردّد سكاليجر Scaliger هذه الآراء نفسها فى هذه الحقبة من الزمن نفسها، إذ يقول : « إن الملهاة تقدم لنا شخصيات ريفية، أو من الطبقة الدنيا من أهل المدن .. أما المأساة ففى عكس ذلك .. إذ تقدم لنا الملوك والأمراء ... والمأساة تبدأ فى جو أكثر هدوءاً من جو الملهاة .. إلا أنها تنتهى بنهاية مقعّمة بالرعب^(٢) .. وبذهب كاستلفرو هذا المذهب هو الآخر، حيث يقول : « إن ما يقوم به المواطن الفرد من أعمال عادية هو موضوع الملهاة، بينما أعمال الملوك هى موضوع المأساة^(٣) ». ثم بمضى قرن ويحيى شابلان فيقول : « إن شاعر المأساة، التى هى أبزل صور المسرحية، يحاكي فى مأساته أعمال العظماء، أما كتّاب الملاحى فيها كرون أعمال الطبقة الوسطى أو الطبقة الدنيا ثم إن الملهاة تنتهى بنهاية سعيدة^(٤) .. وسنلاحظ، وفقاً لهذا التمييز، ولا سيما بعد أن ذكرت كثيراً قيود التفاوت بينهما، أن المأساة لا تستلزم أن يكون لها نهاية تختتمها كارثة أو موت، ولا تكون مأساة كل رواية تحدثنا عن الملوك والأمراء، ولا أن تكون رواية مضحكة كل مسرحية تقدم لنا البهايل أو العامة. لقد نشأت طبقة من النقاد بالفعل، فى القرن السابع عشر، كانت تقدّس ما فى هذا التفكير من سفهية، ولهذا جاهر بيير كورني سنة ١٦٦٠ برأيه الذى يقول فيه :

« حينما يضع الإنسان على المسرح حادثة بسيطة من حوادث الحب بين أشخاص ذوى أدومة ملكية، ثم لا تتعرض حياة هؤلاء ولا منزلتهم لأى لون من ألوان الخطر، فإنه لا بدور بحديث أن هذا الموضع هو من هذه

(١) De Poeta

(٢) Praeterea libri septem (1071)

(٣) Praeterea d'Aristotele (١٠٧٦)

(٤) European Theories of Drama ص ١٢٧ — وقد ذهب هيردوتس لهذا

للنوع فى مقدمته لمسرحية ترويلس وكريسيدا (١٦٧٦) .

الموضوعات التي ترتفع بالرواية إلى مستوى المأساة ، مهما كانت الشخصيات من الشخصيات الرفيعة (١) .

وقد فطن جونسون بعد هذا بقرن من الزمان ، إلى الأخطاء التي قد يقع فيها الكاتب بسبب هذا الكلام . فقال : « يتخيل إلى أنهم حسبوا أن أحقر الشخصيات هي التي تتألف منها الملهاة ، فإذا كانت الشخصيات عظيمة كان بحسبها أن تتألف منها المأساة ، وأن الأمر لا يقتضى إلا أن يحشدوا المشهد بالملوك والقادة والحراس ، ثم تركهم يتكلمون ، في لحظات معينة ، عن سقوط الممالك وهزائم الجيوش .

ولقد كانت هذه الحقبة من الزمن هي الحقبة التي أخذت المأساة الأهلية أو الشعبية ، تظهر فيها إلى الوجود ، والتي آمن الناس فيها ، بفضل هذه المأساة الشعبية ، أن المشاركة في الأحاسيس المحزنة ليست وفقاً على السلية ، بل هي أمر يمكن بين عباد الله الضعفاء . من أجل هذا كتب بومارشيه في سنة ١٧٦٧ يقول :

« إن الميل الصادر من سويداء القلوب ، العلاقة الصادقة التي تربط الناس بعضهم ببعض ، هي العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان ، لا العلاقة بين إنسان وملاك . وعلى هذا ، فبدلاً من أن تزيد في ميل إلى شخصيات المأساة درجاتهم الرفيعة ، أراها تهضي على هذا الميل (٢) .

ونحن إذا أمنا ننظر في هذه الفقرات المختلفة من أقوال النقاد ، لانتضع لنا في الحال أن أنصار المذهب الكلاسي كانوا غاطئين خطأ يتناول جوهر الموضوع . فن رابع المستحيلات أن توضح الفرق بين المأساة والملهاة توضيحاً حقيقياً إذا حصرت هذا الفرق في الشخصيات كما قدمهم الكاتب إليك ؛ ولو أنه قد يكون ثمة ، كما سوف نرى من الشواهد التاريخية ما يبرر

(١) Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique

(٢) The Rambler عدد ١٢٤ - مايو ٢٨ سنة ١٧٥١

استخدام الشخصيات الرفيعة المقام في المسرحيات المحرقة القديمة . وفضلا عن ذلك ، فمن نلاحظ أن الكلاسيين أنفسهم يسلمون بأنه ليس ثمة أى فرق عدد يمكن أن يقوم على أساس نهاية المسرحية ؛ فينتا ينبغي أن تنتهى الملهة نهايةً سميعة ، لا يتحتم أن تزل الستار فى آخر المأساة على مشهد الموت ؛ فما هو إذن الفرق المميز بين النوعين ؟ إنه ، لا جرم ، يقع كما لاحظ جونسون ، فى هذه الآثار التى يتركها كل منهما فى ذهن المتفرج ، أو ، بمباراة أخرى ، إن المأساة والمهلة يجب أن يتميزا بحسب الانطباعات التى يريد الكاتب المسرحى أن يتركها كل من النوعين فى جمهور النظارة المحفد فى المسرح . ويمكننا أن نقول ، بوجه الإجمال : إن الطابع الذى تطبقنا المأساة به هو طابع (قائم) مقبض ، وهو فى الملهة طابع (فالح) مرح ؛ وأن المأساة تؤثر فىنا تأثيراً عميقاً ، وأنها تحرك مشاعر الختان فى سويداء قلوبنا . أما طابع المأساة فهو ، لكونه أخف ، أقل قفاذاً فى القلب . ومشاعر الختان لا تجد سبيها الحر السهل إلى قلوبنا ، بمثل ما نجد فى مشاهدة المأساة . وبحسبنا هذا الآن ، لأننا لا بد راجعون إلى الحس أشمل فى القسمين اللذين كرستهما للمأساة والمهلة بمخافة فى هذا الكتاب . وليس يسيراً ما حققناه إلى الآن ، مهما كان مقداره ، من دراية بالقاعدة التى سنعرف كلا منهما على أساسها .

الميلودراما والمهولة :

ثم ماذا ندرى - بعد كل الذى قلناه - عن الميلودراما والمهولة ؟ إن كلا من هذين أيضاً ينبغي أن يُعرف من حيث الطابع المقصود أن ينتقل إلى المتفرج ؛ إلا أن موازنة بين المأساة والميلودراما ، أو بين الملهة والمهولة ، تدلنا على أشياء أكثر مما يدلنا التعرف عليها - وبالأحرى على تلك السبل التى تحتاج إلها المأساة كي تصبح صورة شديدة العمق من صور التعجب ،

والتي تحتاج إليها الملمة كي تصبح صورة شديدة النضج بماء الحياة للروح
 الإنسانى . والأمثلة التي سنضربها ستكون أمثلة قاطعة في دلالتها . فما نحن
 هؤلاء نعد مسرحية براندون توماس Charley's Aunt «مزولة» . كما نعد
 مسرحية كيد Kyd ، وهى المأساة الأسبانية The Spanish Tragedy
 «ميلودراما» ، فما هى الأسباب التي جعلتنا ندعوها كذلك ؟ لا بد لنا قبل
 كل شئ من معرفة المقصود من كلتى مهزلة وميلودراما حتى لا نضل طريقنا
 بين ما اصطلاح عليه القدماء وبين ما درج عليه الاستعمال الحديث . فالمهزلة
 farce ، على حد ما قرر الصرفيون كلمة مشتقة بقضها وقضيضها من الكلمة
 اللاتينية farcio — أى أنا أحشو ؛ ومن ثمة تكون الفارس — أو المهزلة ،
 هى «التثيلية المحشوة بالفكاهة الهابطة والنكت المرسفة»^(١) . وقد نشأ استعمال
 هذه الكلمة بين الناطقين بالإنجليزية في أواخر القرن السابع عشر قسماً .
 ومنذ ذلك الوقت لم يعد استعمالها محصوراً فى معنى واحد محدد . ولقد مرت
 بالمهزلة حركة انحلالية معينة بدأت حوالى سنة ١٦٧٥ ، هبطت فيها أنواق
 الجماهير ، ودفع مبوطها كسباب المسرحية إلى إثارة الطرز الضعيفة المتهافئة
 من المسرحيات الفكاهية ، وأصبحت المسرحية ذات الفصول الثلاثة هى النمط
 السائد (الموضحة ١) فى المسرح الفكاهى . ولم تكن هذه المسرحيات ذات
 الفصول الثلاثة تبلغ فى رشاقها وخفة روحها ما بلغته المسرحيات ذات
 الفصول الخمسة التي كان يكتبها المؤلفون الذين كانوا يحفلون بالنظام المقرر
 أكثر من هؤلاء . ثم أصبحت كلمة مهزلة farce تطلق على مسرحياتهم المتهافئة
 لسبب واحد هو تمييزها بهذا الاسم من الملامى الأكثر خصوبة والأطول
 فصولاً ، فى ذلك العصر وعلى هذا أصبحت المهزلة تعنى تلك المسرحية
 القصيرة المضحكة . على أنه ، لما لم يكن ثمة متسع عادة فى المسرحية القصيرة

(١) تبرز هذه الكلمة وتطورها من العالم اللاتى إلى عالم اللاموت ، ومن هذا العالم إلى
 عالم المسرح يمكن الرجوع إليه لدراسة تفصيلية فى : The New English Dictionary

للتوسع في عرض الموضوع وتصوير الشخصيات ، فقد ابتدعت المهرلة لتتناول الأحداث المضحكة المبالغ فيها ... الأحداث التي يستحيل وقوعها في أكثر الأحيان ... والتي تقوم في معظمها على مجرد التهريج والشعوذة ؛ ومن ثم لصقت هذه الدلالة بتلك الكلمة إلى وقتنا هذا .

وتطور كلمة ميلودراما تشبه تطور كلمة farce من بعض الوجوه . فهي مشتقة من الكلمة اليونانية التي معناها أغنية ، وكانت في أول أمرها لا تدل إلا على المسرحية الجدية التي يتخللها عدد من الأغاني حتى أصبحت من بعض الوجوه معادلة للأوبرا . وعلى هذا يمكننا ، إذا قصرنا معناها على هذه الحدود ، أن نضع مأساة لاسكيلوس . وقطعة لميتاستاسيو Metastasio ، تحت هذا الاسم نفسه . ولما كان القرن الثامن عشر ، وما شاع فيه من الميل إلى ألوان الأوبرا ، أخذت الميلودراما تتميز من المأساة بما فشا فيها من العناصر المثيرة للعواطف ، وإهمال رسم الشخصيات ، والبعد عن روح المأساة الحقيقية لمجرد التأثير في المتفرجين لحجب . وبهذا أصبح الغناء والاستعراض والحادثة العارضة هي الخصائص الغالبة عليها ؛ كما أصبح التهريج والمبالاة في تطوير الموضوع هما الخاصتين الغالبتين في المهرلة .

ولهذا ، نرى أن ثمة إصراراً من كتاب المهرلة والميلودراما على اشتغالها على الحادثة العارضة لاشتمالها لا ترى له موجبا .. على أن انا أن تتوقع ، بعد إذ رأينا أن المهرلة هي تقيض الملهة الراقية ، وأن الميلودراما هي إحدى الصور المناهضة للمأساة الرفيعة . أن تتميز جميع المسرحيات العظيمة ، سواء كانت مأساة أو ملهية أو شيئا يجمع بين المأساة والملهة ، على جميع المسرحيات الأخرى بتلك القدرة النفاذة المشرقة . القدرة على رسم الشخصيات .. أو على الأقل ، بإصرار الكتاب على شيء ما ، يكون أشد عمقا وأكثر أصالة من مجرد هذه الأحداث السطحية . إن الفرق بين المهرلة والميلودراما ، وبين الملهة الراقية والمأساة الرفيعة ، هو أن المهرلة والميلودراما لا تحتويان

— أو قل ليس فهما ذلك الشيء الذى يمكن أن يتخلل في مغامر المتفرج، ويستقر في أغوار قلبه . قول هذا ونحن نعلم أن مأساة رفيعة مثل هاملت قد لا يخلو موضوعها قطعاً من عناصر ميلودرامية ، أو عناصر مثيرة كما نعلم أن ملهارة راقية مثل حلم منتصف ليلة صيف ربما استخدمت فيها لمجرد الخيل المسرحية عناصر إن لم تكن من صميم العناصر الهزلية ، فهي تعتمد بطريقة من الطرق على مجرد البسط — أو التفرج — السطحي .

فالذى ينأى بالمأساة عن الميلودراما إذن ، وبالمهارة عن المهزلة ، هو شيء من هذه الخلقة الداخلية العميقة — أو الركونز على الناحية الروحية ، بوصفها تقيضاً للناحية المادية البحتة . ولا بأس هنا من لفت الأنظار إلى أن هذه الخلقة الداخلية ليست شيئاً جامداً (ستاتيكا) بل هي تتحرك على الدوام نحو مثل أعلى . ونحن إذا قارنا بين المسرح اليوناني والمسرح الإنجليزي في عصر إليزابيث ، لاتضح لنا مدى ما وصلت إليه المأساة الحديثة من عمق وتبحر . إننا قد نجد الشعر الفائق في كل منهما ، إلا أننا نجد في هاملت ، وفي إير ، بل في روايات أقل شأناً من هاملت ومن إير ، مثل دوقه مالتى — لمؤلفها وبستر — ومثل اليتيم لمؤلفها أو تروى ، جواً لا نجد في أوديب كولونوس وفي فيلوكتيس من مأسى سوفوكلس . فهذا العمق — أو الداخلية inwardness — كما سماها^(١) الأستاذ فوجان — هو الميزة الواضحة بين المأساة الحديثة والمأساة القديمة ، حين نعارض بإحداها الأخرى . والكتاب لا يتمكن من هذه الميزة إلا إذا أتاه الله مواهب ثلاثة : أولاً قوة أعق ، وحاسة أصدق ، يستطيع بهما أن يحلل تحليلاً نفسياً ، وبالأحرى أن يصور « états de l'âme » (عوالم الروح) أكثر مما يصور مجرد وضع من الأوضاع . وثانيها هذه الحرية الأوسع آفاقاً ... حرية

(١) أعمال من المسرحية النجفة : Types of Tragic Drama من ٢٧١

المسرحية الرومسية التي تتيح للكاتب تطوير الشخصية ... أما ثالثها فخلق جر جديد يتصل بهذين الأمرين ، وهو مع ذلك منقل عنهما بشكل من الأشكال ، وإن الذي نلسه من القدرة على ملاحظة لير وهو يتحول من ملك عنيد صارم عارم ، إلى كائن بشري معذب . . . والذي نلسه من القدرة على ملاحظة تطور الخلق في شخصية مثل مونيميا (في أساة اليتيم لأوتوى) لدليل ساطع على تلك القوة الكامنة في المسرحية الرومسية التي لم تكتشف إلا في المصور الوسطى ، والتي كانت غريبة على جهود المسرح اليوناني . وما لا يفتر إلى أدلة كثيرة أن هذه - الداخلية - أو هذا العمق - قد ازداد في الأيام الأكثر حداثة ، أكثر مما تناقص ... لقد فتحت البحوث الحديثة في عوالم النفس الإنسانية سُبُلًا عجيبة للكشّاب المسرحيين ، ونحن نلّس في كاتب مسرحي عبقري من طراز إيسن أنه كان يوجه همه إلى التعمق في تصوير الشخصية ، وتصوير الجو في مسرحياته ، حتى برّ في ذلك جميع من سبقوه بمدى بعيد . . . فإذا نحن تناولنا المسرحيات الأحداث عهداً من مسرحيات إيسن . . . مسرحيات معاصرنا من كتاب القرن العشرين ، كرجل مثل مترلك ، لوجدنا تقدماً أشد غوراً في هذا التعمق الذي نجدّه في مسرحيات عصر إليزابيث ، وذلك لأن عبقرية مترلك الفذة ، تستند على معتقدها الفلسفية ، جذيرة بأن تحملنا إلى عالم غريب ، لا يمكن أن نسمع فيه إلا وجداننا . . . وأرواحنا .

هذه الموسيقى الغامضة التي نسمعها من جانب السماء ... صمت الروح والقوى العالوية ... هذا الصمت الذي يحمل في طياته النذر ... دمدمة الأبدية على جانب الأفق . . . القضاء والأجل المحتوم اللذين فصر بهما في قرارة أنفسنا ، وإن لم يستطع أحد منا أن يتبين أدلتهما . . . ألسنا نجد ذلك كله في الملك لير وفي هاملت وفي ماكبث ! وهل لا يمكن أن يكون في مقدورنا ، بشيء من التبدل في الأدوار ، أن نجعلهم أكثر قرباً من أنفسنا ، وأن نجعل

المثلين أشد بعداً ؟ وهل من مجاوزة الحد أن تقول إن عنصر المأساة الحقيقي ... العنصر العادى الذى تأصلت جذوره فى أعشار القلوب ، العنصر الذى يتغلغل فى قلوب الناس جميعاً ... هل من مجاوزة الحد أن تقول إن عنصر الحياة الحق ، النغم بالأحزان ، فى هذه المأساة ، لا يبدأ إلا فى اللحظة التى يكون فيها ما سميناه المفاخرات والأحزان والمخاطر قد تلاشى وانتهى ؟ أليست ذراع المسرة أطول من باع الحزن ؟ وهل لا تقترب من النفس أوزاع معينة من مجاهاها ؟ ألا بد لنا من أن نرجع كما كان يفعل الآريديون^(١) ، قبل أن يكشف لنا الله الحى القيوم عن ذاته فى حياتنا ؟ وهل لا يكون مجانبنا فى الأوقات التى يكون فيها الهواء ساكناً ، وذبالة الصباح مشتعلة ، لا تميد ؟ ...

لا جرم أتى حيناً أذهب إلى مسرح ، يستولى على شعورى بحملنى أحسن كأنما أنا جالس مع أسلافى ، أقضى معهم بضع ساعات ... أسلافى الذين كانوا يتخيلون الحياة كشئ بدائى ... مجذب ... هيجى ... إلا أن تصورهم للحياة على هذا النحو لا يكاد يترك حتى أثاره ما فى ذاكرتى ... ثم هو على التحقيق تصور للحياة لا يسمنى أن أشاطرهم إياه ... لأننى أرى زوجاً يخدوما يقتل زوجته ... وامرأة تفسد السم لحبيبها ... وابناً يأخذ بشار أبيه ... وأباً يذبح أبنائه ... وأبناء يسلبون أباهم للموت ... وملوكاً يُقتلون ... وعذارى يُقتصبن ... ومواطنين يسجنون ... وقضاة يفسدون ... جلال التقاليد بأكله ... ولكن ... وا أسفاه ! ما أشد سطحيته ، وأغلظ ماديته ! دماء ، ودموع مفتعلة ، وموت ! ليت شعرى ماذا يمكن أن أتعلم من مخلوقات لا تتسلكهم إلا فكرة واحدة ثابتة ، وليس لديهم ما يستمتعون

(١) الآريديون Atrides نسبة إلى أترئوس رأس تلك العائلة المشهورة أسرة أيجامنون القيل كذبت عليهم الالهة والعفوة وألف الكتاب اليونانيون فى صباهم أرواح ، أسمه (د)

به ، لأن ثمة غريباً أو عشيقاً ، يجب عليهم أن يذيقوهما الموت (١) ،

والراجع أن هذه هي أقوى قطعة في النقد المسرحي البنائي الذي ظهر في الستين المائة الأخيرة . ونحن نراها واضحة الدلالة في المسرح نفسه ، لا في بلياس وملسدة ؛ لحسب ، ل في كثير من مسرحيات إيسن الاجتماعية . فنحن نلصق في مسرحيات كل من كاتلين محاولة الانقلابات من تصور شيكسبير للمأساة ، إلى تصور لها أكثر ملاءمة للعصر الحديث . وثمة محاولة للإقلاع عن كتابة مآسى الدم والعظمة السطحية ، إلى المأساة التي لا يكون فيها الموت فيها حقيقة مُفْظَمة ، والتي تطنى فيها العظمة الداخلية على العظمة السطحية المفتعة . لقد اكتشف شيكسبير دنيا الأخلاق ، دنيا المأساة الداخلية . واكتشف الجيل الحديث دنيا الوجدان . . . عالم العقل الباطن ، ثم وفق بينه وبين حاجيات المسرح ، كما كان كل جيل يوفق بين رغائبه وأمزجه وبين حاجيات مسرحه . وذلك هو السبب الذي من أجله يمكننا أن نعد هذا الكلام الذي اقتطفناه هنا ، والأقوال المشابهة التي قال بها مترنك ، من بين أعظم ما قيل من نوعه في تطور المسرحية منذ نهاية القرن السادس عشر . إن هذا دليل على أن الغريزة البتامة في عالم المسرح لا تزال توقي أكلها وتلبض بالحياة .

وفي وسعنا أن نتتبع نفس هذه الحركة أو حركة مشابهة لها ، في عالم الملهاة . فنحن إذاً قارنا بين ملهاة ليرنس Terence وملهاة لفيكسبير ، أو ملهاة لكونغريف ، لاكتشفنا أنه ، بينما كان معظم الاهتمام في الملهاة الرومانية موجهاً إلى الحادثة ، مع العناية برسم الشخصيات في الفينة بعد الفينة ، نجد أن الملهاة عند شكسبير كانت تعتمد على رسم الشخصية ؛ مع

(١) The Treasure of the Humble في The Tragical in Daily Life

(جورج ألن - و - أون ١٨٩٢) ترجمة ألفردسترو .

إدخال هذا العنصر الحديث الخاص من عناصر الروح المرحية التي تطلق عليها اسم الفكاهة ، وأن الملهاة عند كونجريف تعتمد اعتماداً كبيراً على القطة الداخلية ، تلك القطة المستقلة في كثير من الأحيان من الحادثة وعن الموضوع . ونحن لا ننكر أن المتفرجين في أى مسرح قد لا يزالون يصرون باستمرار على طلب المسرحيات التي تعتمد على الحركة . وأن أكثر المسرحيات نجاحاً ، والملاهي بخاصة ، هي هذه المسرحيات التي تعرض لنا التواحي المادية الصرفة تقديماً حراً بأوسع معاني الحرية . لقد كانت ملاهي شيكسبير ملاهي جد صالحة للتشيل لأنه كان يعنى بإحكام القصة المسلية إحكاماً يقرم على اللوح والمهارة الفنية ، موجهاً جهده إلى الناحية الداخلية في الملهاة ، وإلى ناحتها الخارجية . والمسرحيات التي أبدعها أساتذة المدرسة السلوكية تعرض علينا هذين العنصرين بطريقة مشابهة . ومن هذه الملاهي : حب بحب Love for Love والمآزب العجوز The Old Bachelor ورحلة إلى اليوبيل A Trip to the Jubilee التي عني فيها كونجريف وفاركهار بالرجوع إلى المصادر السطحية المثيرة للضحك ... ولكن ... بالرغم من ذلك ... وبالرغم أيضاً من العوامل ذات الجاذبية المستديمة التي نجدها في المهزلة ، فإن في وسعنا تتبع هذه الحركة نفسها في علم الملهاة ، بنفس الوضوح الذي تتبعناها به في علم المأساة . وفي هذا المجال أيضاً نرى أن الاتجاه الذي لا يتغير هو من الداخل القريب من السطح ... إلى الداخل الأكثر عمقاً .

الصراع :

تزداد الحقائق التي ذكرناها وضوحاً حينما نشرع في بحث ألم أجزاء المسرحية ... ألا وهو : الصراع . والصراع هو النتيج الذي تصدر عنه الرواية التمثيلية بنائها . ففي المأساة نرى على الدوام صراعاً بين القوى للمادية

بعضها ضد بعض ، أو الانهية ، بعضها ضد بعض ؛ أو بين القوى المادية والذهنية معاً . وفي الملهاة نجد باستمرار صراخاً بين الخصائص ، وبين الجسدين ، الذكر والأنثى ، أو بين الفرد والمجتمع . ود الأفة والرعب ، ، وهذه عبارة أرسطو المشهورة ، يصندان في المأساة عن هذا الصراع ؛ وجوهر المسألة المضحكة في الملهاة يأتيان من المصدر نفسه .

وجلى أننا نستطيع أن نلص في المأساة أنواعاً متعصبة من مبدأ الصراع لا تُعرض في الروايات المختلفة لحسب ، بل نحسها في المسرحية الواحدة أيضاً . والصراع الظاهري الخالص هو أول أنماط الصراع التي تستلفت أنظارنا . ونحن نستطيع أن نقبين في الروايات اليونانية القديمة ، أكثر من أى روايات أخرى ، الصراع ناشئاً بين قوتين ماديتين (قد يكونان شخصيتين) ، أو بين ذهنيين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه . وبسبب ما نعرف من قيود المسرح الأثيني ، وما ينتج عن هذه القيود من إنتاج مسرحى ذى نسب جامدة وجو جامد ، نلاحظ أن مأسى إسكيلوس وسوفوكلس ويور ببدن تحمل طابع التناقض ، باعتبارها من جهة على الموضوع الممثل ، بمعنى أن الصراع المفجع هو صراع خارجى ، ومن جهة أخرى بتجاهلها الموضوع الممثل ، بمعنى الحركة المسرحية ، في أثناء الظروف التي يسير فيها الموضوع . وقد نكون أكثر صواباً إذا أخذنا بما ذهب إليه فوجان Vaughan من أن المسرحية اليونانية هى مسرحية أوضاع أو مواقف Situations ؛ وهى نوع خاص من المجهود المسرحى لم يلبث أن تسلبه كُتّاب المذهب الكلامى الحديث في كل من فرنسا وإيطاليا . وتكاد هذه الأوضاع أن تكون على الدوام ذات صراع خارجى صراع إنسان مع قوة من القوى الخارجة عن ذاته ، كما هى الحال بين أودست وريات العذاب furies ، أو الصراع بين إنسان وإنسان ، كما هى الحال بين أجاعنون وكليتمسترا ، أو بين أوديسوس (أوليسس) وبين

أندروماك (في مأساة الطروادين لسنكا) ولا يخفى أن هذا الصراع الخارجى هو أشد ألوان الصراع بدائية من بين أنماط الصراع المفجع كلها . وهو في حاجة إلى المبقرية التي ترفعه إلى ذروة الفن المتأجج حماساً . . ورب كاتب لم يبلغ شأن الكتاب العظيم بعد ، يكون مشتغلاً بمشروع مسرحية رومسية . بأسلوب رومفى ، يصل في بعض أجزاء مسرحيته إلى ذروة تشرعى النظر حقاً . ولكن كاتباً كراسين ، أو كاتباً مثل ألفيرى فقط ، هو الذى يستطيع أن يجعل من مسرحية « الموقف » شيئاً نابضاً بالصدق واسترخاء النظر . ثم إن الصراع الخارجى ليس محصوراً بالطبع في المذهبين الكلاسي والرومسية الحديث . فكاتب مثل خرسنوفر مارلو ، مثنى المسرحية الرومسية الإنجليزية ، لا يصور لنا في جميع مسرحياته ، إذا استثنينا مشهداً واحداً في الدكتور فاوست ، ومسرحيته الداريجية إدورد الثانى ، إلا الصراع الخارجى الناشب بين الأشخاص والفردى ، وتيمورلنك في المأساة الموسومة باسمه يقف في وجه قوة الحياة ؛ وباراباس د في يهودى ماعلا ، هو شخصية مفجعة لموقفه الذى يشبه موقف تيمورلنك . والذى يسترعى الاهتمام في كلتا المسرحيتين هو ، أولاً : هذا الصراع بين شخصية مهيمنة ، وعالم من الشخصيات الأقل شأنًا ؛ وثانياً : هذا الصراع بين تلك الشخصية المسيطرة وبين قوة أكبر منها وأجل شأنًا .

وتقيض هذا الصراع الخارجى الصراع الداخلى ؛ هذا الصراع الذى يستحيل علينا أن نقيمه في أخلص صوره . فالعمق ، أو الداخلية كما سماها فوجان ، من خصائص المسرحية الحديثة بالقياس إلى المسرحية القديمة ؛ ولا يتجلى هذا العمق في أحسن صوره إلا في ميدان النضال المفجع . وبالرغم من تلك النبذة الساخرة التي وضعها العلماء الأكلاديميون عن المعادلة القديمة التي فيها : (سنكا + المسرحية الأخلاقية = المسرحية الفيكسبيرية) فمن لا يسمنا إلا أن نصدق أن الصراع القديم في الروايات الأخلاقية

مع هذه الشخصيات العامة ، من قبيل شخصية « كل حي Everyman » ، أو هيومانوم جينوس Humanum Genus ، تلك الشخصيات التي تأخذ التجارب والمغريات بمخاضها ، والتي تضيقها الملائكة الأخيار ... تقول إن هذا الصراع كان ولا بد للقوة الملهمه في تطور هذا النزال المشبوب في أعماق عقل البطل ، النزال الذي لم يعد بعد نزالا بين قوة وقوة ، ولا حق بين عقل وعقل . ولكن بين عاطفة وعاطفة ، وبين فكرة وفكرة ... إنه هذا التطور الذي يتجلى في أعظم صوره في مسرحيات عصر إليزابيث ، التي كانت أول روايات ظهرت فيها صورة الصراع الداخلي الذي يسير جنبا إلى جنب مع صراع خارجي ، يمزج بين أحدهما بالآخر ، مشتركين كلاهما في جوهر المأساة ، وإن كانت الأهمية الأكثر غلبة ، والأعظم شأنًا ، هي للصراع الداخلي . ومن هذا ما نرى في مأساة عطيل من هذا الصراع الخارجي بين عطيل وباجو ، هذا الصراع الذي لا يسترعى منا غير أعيننا ... فإذا جاوزناه ، وجدنا ثمة عقل عطيل نفسه ... وما يضطرم في أعماقه من هذا النزال الذي جعل من المسرحية آية رائعة من آيات الفن العالمي . ونحن نجد في هاملت مثل هذا تماما ... فثمة هذا الصراع الخارجي بين هاملت والشبح ... وبين هاملت وكلوديوس ، إلا أن جوهر المأساة الحقيقي يستكن في أعماق عقل هاملت نفسه ، كما نرى الصراع الخارجي أشد وضوحا في مأساة الملك لير ، لكنه يتلشى ثانية في ماكبث ، حيث تركز قيمة المسرحية في هذا الصراع الذي يضطرم على أشده في أعماق عقل الملك القاتل ، وفي أعماق قلبه .

ولما كانت المسرحيات الرومسية ليست كلها من هذا النقط ، فإننا نجد أن الكثير من مسرحيات المذهب الكلامي الحديث ، وإن قامت هذه المسرحيات كما هو شأنها ، على التصور اليوناني القديم ، وإن جانبت الجمادة أيضاً بفعل الحماسة الكلاسيكية ، للخرافة . . تقول إننا نجد أن الكثير من

هذه المسرحيات ، مع ذلك ، قد اشترك فيه الصراع الداخلي والصراع الخارجي بصورة وإن تكن بدائية إلا أنها صورة تستلفت الأنظار . ومسرحيات الحب والشرف التي ظهرت في فترة عودة الملكية من التراجع الإنجليزي ، إن هي إلا مثال آخر للاتجاه الذي نلاحظه في روايات راسين وألفييري . ونحن ربما أضحكتنا فكرة دريدن عن المنصور Almanzor أو منتزوما ؛ إلا أن هاتين الشخصيتين ، بالرغم من ذلك ، إن هما إلا صورتان مبسطتان ، مبالغ فيهما ، للصراع الداخلي ، والخلاف بينهما وبين عليل وهاملت ليس خلافاً في النوع . بل إن في وسعنا أن نقول إن الشخصية الأولى من هاتين الشخصيتين الشيكسبيريتين على الأقل تصور لنا أيضاً نزالات الحب والشرف ، وموضع الخلاف بينهما هو في الطريقة التي قدمتا بها : أولاً : لأنهما ليستا دراستين مركبتين ، وثانياً : لأن الصراع فيهما لم يقدم تقديماً طبعياً ، ولكن بطريقة الأحاديث الحية والخطب الحماسية ، وهذه الخطب والأحاديث التي يديرها المؤلف خيراً مما كان يديرها الأقدمون ، والتي يكسوها حلة تجعلها أكثر رجحاناً تفقد أيضاً مسرحيات راسين التي هي من نوع هذه المسرحيات . وإن كان الصراع الداخلي هنا يتخذ في أحيان كثيرة صوراً جذابة تمسح القلب . وإذا نحن أمعنا النظر في مأساة أندروماك . تلك الرواية التي تعد نموذجاً لمدرسة فرنسية بأكملها في كتابة المأساة ، رأينا صراعاً في عقل أندروماك ، ناشباً من حبها لولدها ومن وقتها لزوجها المتوفى ؛ وصراعاً في عقل هرميون ناشباً من غيرتها من أندروماك ، ومن حبها لبيروس ؛ وصراعاً في عقل بيروس ، ناشباً من حبه لأهله وحبه لأندروماك ، ثم صراعاً في عقل أوردست ناشباً من حبه لهرميون وكرهه لبيروس .

ولا مندوحة للمسرحية الكلاسيكية أو الكلاسيكية المحدثة بحكم القيود التي يلتزمها كتابها من أن تصور هذا الصراع الداخلي تصوراً شديداً التحديه

محصول المعالم . والمسرحية الرومنسية ، بحكم السهولة التي تستطيع بها تطوير الشخصيات ، تتيح فرصاً أكبر ، وبخاصة في عرض هذا اللون من ألوان الصراع المشتق من تمثيل بعض الأحداث ، وثمة تطور ظاهر أبعد مدى ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، في كل من عمق (أو داخلية) الرواية وصراعاها الداخلي ، في عدد من مسرحيات العصور الحديثة . فمسرحيات مترنك ومدرسته تشتمل على صراع داخلي وصراع خارجي إلا أن الصراع الداخلي في هذه المسرحيات ليس من طراز الصراع الداخلي في أبطال شكسبير . إن الصراع في هذه المسرحيات ليس بين الحب والشرف ولا بين فكرتين أو عاطفتين ، لكنه بين العقل الواعي والعقل الباطن ، بين العلائق الإنسانية وعلائق الروح ، ففي مسرحية بلياس وملسنده نجد الصراع الخارجى ناشبا بين بلياس وبين جولود . . . إلا أنه صراع غير ذى بال إذا وضعناه جنباً إلى جنب مع الصراع الأعظم منه غورا ، الناشب في روح بلياس ، والناشب في روح الزوج ... وإن قوة هذا الاتجاه الجديد الذي يأخذه بعض للكتاب المسرحيين في أيامنا هذه ، لتجلى جلاء حسنا إذا نحن قارنا بين مسرحية بلياس وملسنده هذه ، وبين مسرحية تعبها في الموضوع ، لكنها مشتقة من التقليد الشيكسبيرى المباشر . . . تلك هي مسرحية باولو وفرنشكا لكتابها ستيفن طليس . قضى هذه المأساة نجد عمقا من أشد ألوان العمق «الإنساني» . فالصراع في قلب باولو هو صراع مرده إلى هذا الحب الساذج ، وإلى الشرف ، أما الصراع في قلب مالا تستافرده إلى حبه وزوجته ، وإلى حبه لأخيه . والصراع عند مترنك يقتل نقلة إلى الأمام ، والراجع أن المسرح هنا ، كما رأينا ، يوفق بين نفسه وبين حاجيات زمانه ، كما كان يفعل في أزمنة أخرى ، وأنه يبرهن على استعداد له لأن يتسع حتى يردد مطالب الجيل الأحدث عهداً تردداً صحيحاً .

ومن أهم مصادر الضحك وأشدّها جلاء في عالم المسرح هذا التمازج بين فرد ، أو بين حرقة ، وبين المجتمع في مجموعه . وقد صرح برجنسون في كتابه الممتع (الضحك Le Rire) أن كل ألوان الضحك اجتماعية الصيغة ، وأنها ، في أساسها ، تثير جماعة خاصة على ما يظهر من انحراف في شخص بمفرده ، أو فئة خاصة . وسواء رضينا عن هذا الرأي أو لم نرض فلا خفاء في أننا نلصق هنا وسيلة عظيمة من الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب المسرحي ، بل من أعظم الوسائل التي ينتفع بها في فنه . وقد يدخل الهجاء (بمعنى المز والتفريط) في هذا الفن على نطاق واسع ، لأنه من العسير تحاشي الهجاء في الملهة ، إلا أن جرهر الضحك ينحصر فيما تتضمنه الملهة من التباين والصراع ، سواء ذكرنا صراحة أو ظهرا خلال الكلام ... فالوالد المجوز الذي ابتكره تيرنس ؛ وشخصية طرطوف المنافق التي ابتكرها موليير ؛ وشخصية بولونيوس الذي يُغشى النفس ، والتي ابتكرها شيكسبير ؛ وشخصية قتي العصر (المايق ؟) التي ابتكرها كونجراف في فترة عودة الملكية وشخصية الفتى الظريف (الحبشوب ١) التي اخترعها سبهر Cibber في القرن الثامن عشر ؛ وشخصية مسز مالاپروب الشنيعة التي ابتكرها شريدان — كل هذه شخصيات كانت تسلط في أعناق خلّاق من أفراد المجتمع العاديين . إن عالماً كل أفراد بولونيوس ، لا يمكن أن يكون عالماً مضحكاً . وبالمثل عالم يكون كل أفراد مالاپروب ؛ بل لن تكون هذه شخصيات مضحكة إذ تصورها منعزلة عن بيئتها ، وبجريدة منها . إن الذي يبعث ضحكنا كله هو احتكاك هذه الشخصيات غير العادية ، بالأنماط العادية الأخرى من البشر ... ومن هنا يصير بولونيوس شخصية مسلية عندما نراه مساهلاً هلي هاملت وهوريشيو ، وكذلك مسز مالاپروب عندما نراها في هذا التباين بينها وبين فولكلاند والآخرين ؛ وكذلك شخصية قتي العصر (المايق ١) عندما تقارن بينها وبين شخصيات زمانها ، تلك الشخصيات الرقيقة المثقفة .

وهذا الصراع بين الفرد والمجتمع هو بطبيعة الحال مما يمكن غالباً تمييزه من الصراع بين فردين ، إلا أننا نستطيع مع ذلك إدراك شيء من الفرق بينهما فنحن نلاحظ أن عنصر التضخيم في الملهاة يمكن زيادته بمعارضة مباشرة بين شخصيتين شاذتين (وجهما لحسة ١) إحداهما ضد الأخرى ، ثم بمعارضة مباشرة كذلك ، بين كلتيهما وبين المجتمع في مجموعه . فمثلاً شخصيتان مثل دجبرى Dogberry وفرجس Verges شخصيتان تقف كل منهما إزاء الأخرى موقف الديوك المتقاتلة ، وإن لم تضحك منهما إلا عندما تعارضهما كليهما بمخلوقات من قوى المواهب العادية ، وبندك Benedick وبياتريس هما أيضاً شخصيتان مسليتان كالشخصيتين السابقتين ؛ وإن يكن ذلك بأسلوب آخر ، إلا أنهما لا يكتسبان طابعهما الفكاهي ، إلا جاز هذا التعبير ، إلا بحضور كلوديو من جهة . وهيرو من جهة أخرى .

على أن الملهاة لا تعتمد دائماً على الأمور الشاذة أو غير العادية ، وقد يبدو كأنما الجمهور ، أو الكاتب المسرحي ، لا يستحضر في ذهنه دائماً هذا الصراع بين الفرد أو مجموعة من الأفراد وبين المجتمع ، لا بطريق مباشر ولا بطريق غير مباشر . ثم إن أحد البواعث الرئيسية في الملهاة التي تقوم على المهارة الفنية ليس له علاقة مباشرة بذلك - وبالأحرى بالملهاة التي تلتصق عن الصراع بين الذكر والأنثى . والملهاة الصحيحة تتطلب ، كما قال ميراث ، حالة معينة من أحوال المجتمع يتساوى فيها الرجال والنساء ، ومن ثمة يكون الضحك ناشئاً من الصدام بين أنزجة الذكور وأنزجة الإناث ؛ ولعلنا الآن نملك مجاميع يأكلها من المأسى التي تكاد تعتمد اعتماداً كلياً على الأبطال فقط ؛ ومأسى مارلو ، على هذا الوضع مأس خالصة الذكورة . ومأساة هاملت ، أقرب إلى الذكورة منها إلى الأنوثة ؛ إلا أن الملهاة تكون في الغالب على عكس المأساة ، أى يشترك فيها عنصران الذكورة والأنوثة بصورة محقة . وقد نبحث عن ملهاة واحدة من آلاف الملامى التي بين

أبدينا ، لا تكون فيها امرأة واحدة على الأقل تضطلع بنور رئيسي فلا نجد (١). والفكاهة التي تتأق في ملهه ، اليلة الثانية عشرة ، وخفة روح ملهه The Way of the World وإشراقها ؛ ولألاء مدرسة النجمة School for Scandal ، كل هذه السجايا التي تفيض بها تلك الملاحى ، إما أن يرداد مقدارها ، وإما أن تكتسب جوهر إلهامها ، من هذا الصراع الناشب بين عقليات الرجال وعقليات النساء التي تصطرع فيها . وضحك الجفسين هذا ، إذا جار أن نعلق عليه ذلك الاسم ، ليس يخفى أنه واحد من أكثر الاتعالمات بدائية ؛ وهو ينشأ مباشرة ، كما يتضح ذلك تمام الوضوح ، من تنافر ، أو تناقض فله في موضوع الرواية ، أو منصوص عنه صراحة ؛ والرجل الذي تبذه المرأة في الحيلة ، وبالأحرى الذى تلعب المرأة على ذقنه ؛ كما نشاهد ذلك في ملهه فلتشر : أردت صيده فصادنى Tamer Tam'd ، والمرأة المتمردة التي يروضها زوجها ، كما تتجلى في ترويض المتمردة ، وبحث الجنس عن وليف له في الجنس الآخر . تلك الغريزة البدائية التي نجدها في صورة مهذبة في المرأة التي تبحث عن شريكها في رواية Wild-geese Chase — أو نجدها في الرجل الذي يبحث عن شريك حياته كما صنع فلتشر أيضاً في ملهاته Scornful Lady كل هذه الشخصيات الفكاهة ، والمواقف المضحكة ستظل دائماً رصيذاً طيباً ترجع إليه مسارحننا في وقت الحاجة .

فكل هذه ألوان من الصراع الخارجى . نزال بين الفرد والمجتمع ، أو بين فردين ، أو بين الجنس والجنس الآخر ، ونحن لا نقبل هنا أى إشارة إلى صراع داخلى مضحك . وليس من اليسير الهين تطوير هذا الصراع الخارجى كما نطوره في فرع من فروع الصراع الداخلى في المأساة ، بل لا يمكن أن

(١) صور لنا مبدت في رسالة من : فكرة لليلة ومناخ الروح الكوميدي ، كيف تحب للمرأة الرجل في مواقف كثيرة — مثال ذلك ملامانات Millamant ، ملهه The Way of the World.

نكتشفه إذا حدث إلا نادراً . والملمة تتناول الشخصيات البسيطة أكثر مما تتناول الشخصيات المتقدمة ولهذا فهي لا تملك الوسائل التي تستطيع الإيحاء بصراع بين انفعاليين (عاطفتين) في قلب رجل واحد أو امرأة واحدة . إن التعقيد حيثما دخل في الملمة ، فإنه يجعل فيها عادة أثراً من الآثار المحركة للعواطف ، أترأ من آثار الشجن . وإنا لنلح شيئاً مضحكاً عندما يجاز شيلوك : « يا ابني ! أواه يا دوقاتي ! (يقصد أمواله) أواه يا ابني ! » وهذا لسببين ، أولهما عدم التناسب بين المنادين ، وثانيهما هذا الصراع الداخلي الذي يكشفان عنه . بيد أن كلمات شيلوك ليست كلها مما يضحك ، بل هي تقترب اقتراباً كبيراً من هامش الكلام المثير للشجن . وهذا هو نفسه الذي يثير الضحك في الفينة بعد الفينة في كلام بهلول (مهرج) الملك لير . وذلك لما يكشفه هذا الكلام في عقل المهرج من الصراع بين الذكاء العميق ، والنكات المشتتة . على أننا نجد هنا أيضاً أن شخصية بهلول (المهرج) ليست شخصية مضحكة بل شخصية مثيرة الرثاء . . . وبالأحرى بطاقة تليق بالكرب الذي يمانيه إير . ومن ثم فلسوف نجد أن الصراع الداخلي الذي هو من قبيل هذا النمط ، وإن يكن مفضرة جميع المآسى التي ظهرت بعد عصر اليزابث ، لا يصلح أداة للتعبير المضحك الخالص .

على أن ثمة نمطاً واحداً من الصراع الداخلي الذي يميز مسرحيات أربع الكتاب الكوميديين من غيرها ، إنه ليس صراخاً بين فكرتين ، أو بين انفعاليين (عاطفتين) ، بل هو صراع بين وهين (تخليين) ينتهيان إلى ما يعرف عادة باسم القدرة على التنسكيت ، أو البراعة في التندر : esprit or wit ، وهي عبارة طالما تناولها الكتاب بالشرح . ولقد فرسها لوك Locke كما هو معروف ، بأنها هي هذه السجية من بهمايا عقولنا التي تجمع الآراء المتشابهة بعضها إلى بعض في سرعة وفي تنوع . وقد أجاز أديبون هذا التعريف الذي وضعه لوك ، لكنهم زاد عليه أن التندر

(التنكيت) لا يتناول في أكثر الأحيان التطابق بين الآراء فحسب ، بل يتناول التعارض بينها أيضاً . وأياً كان التعريف الذى نأخذ به فسنجد أن التندر معارض للفكاهة ، ولهذا السخف الذى يدعون أنه يصدر عن الذكاء أو الوعى أو عن الصنعة أو التهذيب . إنه يصدر عن الذكاء وعن الوعى من حيث أن خالق النكتة ، وإن كانت الناس يضحكون معه ، فإنهم لن يضحكوا عليه . إنه يقول الأشياء المضحكة وهو عائد لها قاصداً إليها . ثم هو يصدر عن الصنعة من حيث أنه لا ينشأ عن الشعوذة الطبيعية أو الهلوسة غير الشعورية ؛ ثم هو يصدر عن التهذيب من حيث أنه لا يظهر بأى حال في الشعوب البدائية ، وذلك لأنه قد تطور خلال أحقاب طويلة من المحاولات الذهنية والأحاديث المتتفة . والتندر ينشأ أصلاً من الصراع بين فكرتين ، أو بين فكرة وغاية . والـ bon mot (النكتة أو النادرة) هى التعبير عن صدام بين تخيلين منفصلين أو فكرتين لا علاقة لإحداها بالآخرى ، زامما متصلان ببعضهما لحظة واحدة ، والنادرة تتجلى في أوضح صورها في شكل تورية (قافية) ؛ أما في أوجها فتبدو مجرد اختلاط أمر ما على العقل في ناحيتين مختلفتين من فواحي التصور . وهى تدل على لودعية ذهنية قادرة على سرعة الوصل بين فكرتين متنافرتين تنافراً جوهرياً .

فهذا الصراع بين التخييلات هو الذى يبدو كأنه السمة التى تتميز بها الملمة الحديثة . وهو يقع في ملامى شيكسبير كنوع من أنواع الشعمة في جو الفكاهة التى كانت تسود الملمة في ذلك العهد ؛ وهو يشغل مكاناً أساسياً في ملامى كونجريف وأقرانه من رجال المدرسة الصلوكية ، وهو مصدر السحر في ملامى The Way of the World ، ومدرسة الفجعة ، و The Importance of being Earnest .

الشمول : أو الروح العالمى " Universality

واتترك هنا لحظة لتلخص ما وصلنا إليه من نتائج . لقد رأينا أن الصراع عامل أساسى فى المسرحيات جميعاً ، وأن الصراع الخارجى هو أقوى ما يجذب النفوس فى جميع المسارح ؛ وأن الصراع الداخلى هو الذى يكسب المأساة أو الملهاة الجلالة والرفعة ، وأن المسرحية لن تقسم بسبب العظمة إلا إذا جانبت حدود الميزة من جهة وحدود الميلودراما من جهة أخرى ؛ وهى لن تظفر بمكانها العظيم فى عالم المسرح ، ولن تظفر بالنجاح فى عالم الأدب إلا عندما تجتمع فيها هاتان الستان .

على أننا نستطيع أن نتناول مأساة أو ملهاة يهتم فيها المؤلف بالشخصية اهتماماً كبيراً . وحيث نلاحظ أن ناحية العمق فيها جليلة بصورة مقصودة أو بغيرها . ومع ذلك قد لا تكون هذه المسرحية التى تناولناها شيئاً ذا بال فى عالم الأدب .. وبديهي أن كل مسرحية يجب أن يكون لها فضلاً عما فيها من رسم للشخصيات ومن حق ، جو عام ، أو روح عام ، بحيث يشمل تطوره القصة الملققة ، كله ، ويعنى على الشخصيات كلها صبغة فريدة ولوناً طامعاً . فهذا الروح .. أو الجو ... هو ما أطلق عليه من الآن « الشمول » ، أو الروح العالمى ، Universality .

ودعنا مرة أخرى من هذه النظريات المجردة إلى الأمثلة الملموسة . وهلم فلنأخذ مثلاً على ذلك هذه المأساة التى لا يعرف الناس كاتبها ، والتى وصلتنا

(١) المقصود بكلمة universality ألا يكون الشيء محلياً topical أو local (أى ألا يقع إلا فى مكان معين أو بلد معين) — وألا يكون مؤقتاً بزمان معين أيضاً temporary بل يقع فى كل زمان وكل مكان وعند كل أمة من الأمم . وكيفما ترجمها بكلمة أمية لولا ههنا (د - ح) .

من عصر إليزابيث، واسمها Arden of Feversham ؛ فهذه مسرحية حسنة التصور، جيدة الكتابة، ويمكن للدلالة على ذلك أنها نسبت إلى شيكسبير ؛ فليس حوارها فقط هو الشيء الجيد فيها ، بل بنائها أيضاً بناء فيه توازن وانسجام ، وشخصياتها مرسومة بطريقة لا يحسنها إلا الأفلون من شعراء عصر إليزابيث المسرحيين . ونحن لا يسعنا أن نشكر أن المسرحية مسرحية جيدة ، ومع هذا فنحن حينما نضمها جنباً إلى جنب مع هاملت أو الملك إير أو ما كبث فنحن لا نشعر فقط بأنها لا تسمى هذه المسرحيات في عظمتها ، بل ندرك أنها لا تقف معها في مستوى واحد في قوة الإنتاج ؛ وهنا لا يسعنا إلا أن نقرر أن هاملت ولير وماكبث مسرحيات عظيمة ، أما Arden of Feversham فليست إلا مسرحية جدية . وثمة شواهد على أنها تفتقر إلى أشياء ليست فيها ، إلا أنها أشياء لا علاقة لها مباشرة بالموضوع أو النص أو رسم الشخصية . فما هو إذن بالضبط ما يسبب إخفاقها؟ وبعبارة أخرى : ما هو هذا الذي تفتقر إليه هذه المسرحية مما يجعل مسرحيات شيكسبير أعظم منها ؟ إن مسرحية Arden of Feversham مأساة شمية أو عائلية ... إنها ليست أكثر من أقصوصة غنائية تروى لنا قصة هذا الزوج الذي قتلته زوجته هي وعشييقها... فهي إذن مسرحية عائلية، إلا أن المسرحيات العائلية لا ينبغي بالضرورة أن تستبعد من عالم المأساة الرفيعة ، فمعظم مسرحيات إيسن تبلغ مستوى رفيعاً يجعلها قريبة من روائع شيكسبير ؛ وهذا هو الشأن في مأساة اليتيم لأوتواي ، ومأساة امرأة قتلها الشفقة Woman Killed with Kindness لمؤلفها هيروود Heywood .

وحيثما نتحقق أكثر من هذا نرى أن السبب الحقيقي في سقوط المسرحية ليس هو موضوعها ، وليكنه طريقة تناول هذا الموضوع . فمأساة Arden of feversham نتناول حادثاً مستقلاً منفرداً عن غيره من الحوادث ، ونحن

نسمى مثل هذا الحادث حادثاً خفياً ، كما نسمى أمثاله من الحوادث التي تروىها الصحافة اليومية حوادث خفية . والاتعمال (أو العاطفة) التي تتضمنه هذه الصنعة قد لا يمكن تعريفه بالدقة اللازمة - إلا أنه على كل حال يعني أن قارئ الرواية ، أو قارئ النبذة في الصحيفة اليومية لم يَنشَئ بهذا الذي وقعت عليه عيناه ؛ وذلك لأن الحادث يقسم بالسخافة والبساطة ، بل يبدو عادياً إلى جانب ما تقرأ في الصحيفة من الأشياء الأكبر والأكثر أهمية ؛ إننا لانجد في الطريقة التي عولجت بها الرواية هذا الشمول أو الروح العالمي ، الذي أشرنا إليه في أول كلامنا هذا ، والذي نجده في د هاملت ، أو في عطيل ، تلك المأساة التي تعالج موضوعاً قريب الشبه إلى حد ما ، كما عسانا نلاحظ ، بموضوع Arden of Feversham إننا نجد هذا الروح العالمي الشامل في مسرحية Venice Preserved وفي د بيت حمية ، A Doll's House وفي Rosmersholm^(١) . فالذي يميز المسرحية العظيمة هو هذا الروح العالمي ، ولا قيمة بعد ذلك لزمن تأليف المسرحية ، أو مكان تأليفها . أما ما يتوقف عليه هذا الروح العالمي ، أو طريقة وصول الكاتب إليه ، فنرى من المناسب تأجيل الخوض فيه إلى بحثنا الأكثر ضبطاً والذي خصصناه لطبيعة المأساة نفسها .

ولسوف يتضح لنا تمام التوضيح ، أن كون الحادث من حوادث الحياة حادثاً مرعباً لا يعني بحال أن يكون حادثاً مفرجاً أو تراجيدياً ، ولقد لاحظ ذلك في القرن السادس عشر الكاتب جان دي لاتاي J. de la Taille عندما كتب يقول : « إن المأساة لا تعالج أمثال هذه الأشياء التي تقع عادة في الحياة اليومية ، وتقع لأسباب عادية - كأن يموت إنسان ميتة عادية ، أو كأن يموت إنسان مقتولاً بيد عدو من أعدائه ، أو كأن يشق إنسان محكوم عليه بالإعدام

(١) لست أرى هنا إلى إلمة مقارنة ماين أو توي ومبود ، أو بين إيسن وشيكبير ، إنما أرى فقط أن أحسن مسرحياتهم هي من نوع الإنتاج الرفيع نفسه .

جاء ما جنت يداه ، وذلك أن أمثال تلك الأحداث لا تمتثيرنا بمثل تلك السهولة ، وإن نكسب من أعياننا بسببها دعة واحدة . وعلى هذا ، فالخاتمة الوحيدة الصادقة لما نسميه مأساة هو أن تثيرنا جميعاً ، وتنبعث في قواد كل منا أرق الأحاسيس ، ولهذا يجب أن يكون الموضوع مثيراً للرثاء ، مؤثلاً في ذاته ... موضوعاً لا يلبث أن يثير فينا انفعالاتاً ما ^(١) ،

وقد لاحظ سارسيه في القرن التاسع عشر هذه الملاحظة نفسها ، عندما فطن إلى أن الفن الرفيع شيء لا مندوحة عنه في اختيار الموضوع المفعج أو ابتكاره ، وعلى هذا ، فليس السر كل السرفيا يكون للمأساة من طابعها المضمون في أذهان النظارة إلا أن يختار لها الموضوع الذي يستطيع بروحه العالني الشامل ، ذلك الروح الذي يكون الإيحاء به في كثير من الأحيان عن طريق الرمز والتضمين ، أن يرفع المجموعة الواحدة من الأحداث إلى منبسط فسيح المدى ، يكون بعظم انبساطه أحد العناصر الهامة التي تثير طابع الفجعة نفسه في القلوب .

وسنجد أن الملهة الراقية تنقسم بسمة لها طابعها من هذا الروح الشامل العالني ؛ فتحن نلس في الملاحى العظيمة كلها ، مانلمسه في جميع المأسى العظيمة من أن الأحداث والشخصيات ليست بمنزول عنا ، فتحن نلس أنها جميعاً متصلة بطريقة ما بعالم الحياة المادية . وإنا لنجد في الشخصيات التي من نوع طرطوف وبوباديل ودوجبرى ، من شخصيات الملاحى الراقية ، نماذج بشرية (يمكن أن يقاس عليها أهل هذا العالم) فهم لا يمتازون بنبى خاص ، أو شيء لا يوجد في غيرهم . على أننا إذا وجدنا في ملهاة ما شخصية مثل شخصية ببر Bibber التي ابتكرها دويدن في ملهاته The Wild Gallant ، فإننا نحس بأن هذه الشخصية شخصية مستقلة ، وأن ببر لا تقصه بغيره من الشخصيات صلة ، وأنه نمط وحده لجنون من نوع خاص . إن الملوسة التي تتجاوز الحد

(١) De l'Art de la tragédie فصل Saut le furieux (١٠٧٧) .

ليست مما يثير الضحك الحقيقي في الملهة ، أما مثيرات الضحك حقاً فنجدها في أنماط الأزياء (والمودات) وأساليب السلوك ، والحرف ، وطبقات الهيمنة الاجتماعية ... والروح العالمى الشامل مطلوب هنا ، كما هو مطلوب في المأساة . ويجب ألا نهمل ملاحظات أرسطو عن خصائص معينة رأى أنها تميز المسرحية ونحن بصدد النظر في هذا الروح العالمى الشامل في كل من الملهة والمأساة . فهو يقدر في كتابه — الشعر — أن المأساة الرفيعة تحتوى على قوة مثالية معينة ، وأن ثمة عنصراً تجميعياً في جميع الملاحى الرافية . واسمع إليه يقول :

« إن الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو بالنثر . ومؤلفات هيرودوتس يمكن أن تنظم شعراً ، ومع ذلك فهي تظل لوفاً من ألوان التاريخ ، لا ينقص شيء من قيمتها أو يزيد فيها ، فظمت أو لم تنظم . أما الفرق الحقيقي فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث ، في حين يروى الشاعر ماقد يحدث ، ولهذا كان الشعر أعلى طبقة ، وأقرب إلى الفلسفة من التاريخ ، لأن من شأن الشعر أن يعبر عن الأشياء ذات الصبغة السالمية ، في حين يعبر التاريخ عن الأشياء الخاصة المحدودة (١) . »

وليس يخفى ماتحمل كلمات أرسطو هذه من بينة على روح المسرحية العام العالمى ، مما أسلفنا القول فيه في الصفحات السابقة ، وما سنتناوله بتفصيل أطول في الصفحات التالية . ثم إن تعبير أرسطو لا يذهب بعيداً عما يعنى أنه الروح العام لقطعة من الفن : وليس يبدو أنه قصد إلى تلك الوسائل الكثيرة المتنوعة التى ضمن بها الكتاب المسرحيون والشعراء آثرهم الفلسفى . »

(١) لابد من الرجوع إلى كتاب بوتشر Aristotle's Theory of poetry & Fine Art للامام موضوع مالبة الأدب اليونانى وفهم مهابى أقوال أرسطو بالضبط .

البائس للناقص

الروح العالمى الشامل

القصص الأولى

في المأساة

لا بد لنا ونحن نقتل من تلك النظرة العامة السريعة في الخصائص الرئيسية للأنماط الرفيعة من المسرحية ، إلى التحليل الأكثر تفصيلاً للمأساة والملمة بخاصة ... تقول إنه لا بد لنا ، وإن وقفنا في شيء من التكرار ، من أن نستقصى بعض موضوعات البحث التي لم نملك من قبل إلا أن نخطئها خطأ ؛ وذلك لكي نرى النظر في طرائق الكتاب المسرحيين وأساليبهم المختلفة . وبما أن مسألة الروح العالمي الشامل ، كما أسلفنا ، واحد من الموضوعات ذات الأهمية البالغة في دراسة المأساة ، فإنه سيكون أساس هذا التحليل .

أهمية البطل :

لقد رأينا من قبل أن الروح العالمي الشامل عنصر ضروري ضرورة قصوى في كل مأساة عظيمة ... والمشكلة التي أمامنا الآن هي : كيف ، وبأية الطرق الخاصة ، استطاع الكتاب المسرحيون في العصور القديمة ، وفي عصر اليزابث ، وفي العصور الحديثة ، أن يحققوا هذا العنصر الهام في مسرحياتهم ؟ ترى : هل حققوه من وجهته الخارجية ؟ وهل هو شيء فطري في تصورهم للشخصية ؟ أو هو شيء لا بد أن يبلغ كماله من الداخل ومن الخارج على حد سواء . ١ .

وليس يتسع المقام هنا إلا لعدد قليل من الاعتبارات والآراء : ولا بأس من أن نبدأ بمبحثنا باقتباس كلمات قليلة لأرسطو . فهو يقرر أن « بطل المأساة يجب أن يكون شخصاً ذا شهرة كبيرة ورفاهية زاهرة ،

والنهرة الكيرة والرافية الزاهرة عارتان لا ترادفان بالضبط الملكية ، لكنهما قريبتان منها تلك القرابة التي تجعل أرسطو مستولا عن كل الأقوال التي قالها الكلاسيون المحدثون الأقرب منا عهداً ، والتي تتعاق بالطفيفة الجليلة الشأن لبطل المأساة . وحينئذ نجد أن أحداً من تقاد المذهب الكلاسي الحديث لا يتناول هذا الموضوع الهام بالذكر ، ففي وسعنا أن نعلم بأن السبب في ذلك ، هو أن ما قبل فيه قد بلغ من الكثرة حداً جعله من البدييات ، حتى لم يعد يتسع القول فيه لقاتل . لقد كانت المأساة العائلية أشبهه بالمستحيلات عند الإغريق ، أما عند الأوغسطين فقد كانت من المحرمات .

على أن السنن الكلاسي ليس وحده هو الذي كان يقضى بأن يكون بطل المأساة ملكاً أو شخصية لامعة . فقد رأينا أن أهل المصور الوسطى كانوا يفترضون صنفاً بأن جميع الناس لا يتناول إلا أشخاص الملوك والأمراء ، وهو افتراض لعله تسرب إليهم من تلك التنف الغامضة التي وصلتهم عن أرسطو وأتباعه ... وهذا راهب شوسر يقول :

إن المأساة هي رواية قصة معينة

بما تحمله إلينا أنباء الكتب القديمة

من أخبار الذين كانوا يوماً ما مظفرين

قترام يسقطون من قمة مجدم إلى

وهدة التعاسة، وتكون خاتمهم الشقاء^(١)

والحكايات التي يرويها شوسر لا تكاد تتحدث إلا عن طغاة هذه الحياة الدنيا ، إذا استثنينا عدداً قليلاً من الشخصيات الخرافية وشخصيات الكتاب

(١) مما يجب أن نذكره هنا أن المأساة بمفهومها عندنا لم يكن لها وجود في عالم المصور الوسطى ، إلا في شكلها في روايات الانياز النامضة *Mysteries* . . . والمأساة التي يمتثلها شوسر هنا هي مجرد القصة المصنوعة بينما الذي ذكر الراهب في هذه اللطوعة . . . كما كان يرى بلفظه كوميدياً قصيدة من نظم طائي لخب (المؤلف) .

المقدس . وسوف نتناول بالتفصيل تلك الصورة التي علفت بالأذهان عن المأساة على أنها السقوط من قمة التوفيق إلى حضيض البؤس والشقاء .. أما الآن فسنتصر على هذا الرأي الذي يرويه في بطل المأساة هذا الرأي المأثور عن القدامى الكلاسيين ، وعن أهل العصور الوسطى على السواء . ونحن حينما نستعرض هذا الرأي في ضوء الروح العالمي الشامل ، نبين أننا هنا إزاء طريقة من أشد الطرق فجاجة ، وإن كانت من أكثرها انتشاراً في الوقت نفسه ، في ضمان شيء من الجو العام الذي يذهب إلى أبعد من مجرد الأشخاص الذين يوافقتنا من فوق المسرح ، إن وجود شخص ذي أهمية برصفه بطلاً يُشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء هذه الشخصية أكثر مما يبدى لنا ظاهرها . وفي العصور التي كانت الملكية لها منزلة أعلى مما لها اليوم (وعلى الأقل عند غالبية الأمم الغربية) لم يكن الناس يرون في البطل الملك مجرد فرد من الناس يتلوى في غالب الشقاء واليأس ، بل كانوا يرون فيه رمزاً لمصير ملوكه بأسرها ؛ وقد فقدت هذه الطريقة من طرق ضمان الروح العالمي شيئاً من قوتها التي كانت لها في أول الأمر . ولما لم يعد الملوك أصحاب الحول والطول جيماً في بلادهم ، تلاشت بالضرورة تلك الفكرة التي كانت مذهب إلى أن معاًثر الرعية ترتبط بمصير ملكها ؛ إلا أن هذه الطريقة كانت في العصور اليونانية الكلاسية ، وفي عالم العصور الوسطى طريقة صحيحة كل الصحة في الوصول إلى هذه الغاية ؛ على أنها كانت قد أخذت تفقد الكثير من قوتها وقيمتها في عصر إليزابيث بالفعل . ويمكن أن يعتبر ظهور مأساتي *A Woman Killed With Kindness* و *Arden of Feversham* في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر محاولات يديها ناثرون بطريقة لاشعورية خلطت بين الاصطلاحات القديمة ، وللتعبير عن شيء أكثر ملائمة لروح الجيل الجديد . وأمثال تلك الروايات أولى أن تسلك مع غيرها من المقومات الثورية ، كفضاء الرقابة الهلمانية التدرجية ،

وكظهور الطبقات الوسطى الذى تصوره مسرحية تاجر لندن London Merchant ، لمؤلفها Lillo ، تلك المسرحية التى لم تكن تقل فى روحها الثورى عما كان ينسم به العاقبة . وظهور الطبقات يجب أن ينظر إليه من زاوية المجتمع الإنجليزى السريع التغير ، وذلك فى منتصف القرن الثامن عشر .

على أن ظروف عالمنا الحديث ربما تكون سائرة إلى الوراء ، إلى أمثال تلك الظروف التى أسفرت عن المسرحية الملكية القديمة . ولقد كانت فكرة الديمقراطية منذ القرن السابع عشر فكرة من الأفكار الدائمة بين الناس باستمرار ، وكان سلطان الشعب شيئاً له صولته منذ ذلك التاريخ كذلك . ومن أعجب العجب ما نلاحظه فى السنين القلائل الأخيرة من ميل هذا السلطان الشعبى فى كثير من البلاد الأوربية إلى الانحناء أمام إرادة هذا الملك غير المتوج الذى يفرض سيطرته بالجبر بتأييد إرادة حزب - ولعلها تكون إرادة حزب أوجده هو نفسه . وحيث كان قيام طاغية من الطغاة أمراً قد يكون مستحيلاً فى أوروبا الغربية قبل عشرين سنة خلت ، فإننا نراه الآن من الحقائق الثابتة ، ولعل سلطان لينين ، أو موسولنى لا يختلف عن سلطان أى حاكم قديم إلا اختلافاً نظرياً فقط . وبعبارة أخرى لقد أصبح بيننا الآن حكام ترتبط حياتهم ارتباطاً وثيقاً بمصائر شعوبهم ، حتى لعل فكرة البطل الملك ، أو البطل الحاكم ، تعد مستغربة بيننا اليوم كما كان شأنها فى الجيل السابق ^(١) . ولقد كانت المسرحية فى سنة ١٩١١ تبدو كأنها تدبر وفقاً لتعاليم الديمقراطية العسكرية ، حيث كان الفرد شيئاً ثانوياً بجانب الطبقة أو الفكرة أو تابعاً لها ؛ وفى سنة ١٩٣١ بدت فى الأفق أمارات تنذر بأننا ربما نقتكس فنظير عندنا من جديد المسرحية الجديدة التى تعنى بمخاطبة تلك

(١) الطبعة التى ترجم عنها هذا الكتاب هى طبعة ١٩١٧ (أى قبل الحرب العالمية الثانية بعامين) .

الشخصيات القليلة غير العادية التي من نوع شخصيات العنقاء ، وقد يكون اهتمامنا بمسرحيات التراجم هو مجرد مظهر من مظاهر انشغالنا بالناس بهذه الشخصيات الطاغية ، غير العادية . وأياً كان السبب فنحن نأبى أن نطوف العالم الحديث تحمل هذه البذرة الموعلة في القدم ، التي قصد بها ضمان وجود روح عالم عالمي في مشروع المسرحية شيئاً أكثر استقامة على الفهم ، ومن ثمة يكون أكثر استرخاءً للاقتناء .

وحيث لا يدخل عنصر الملك أو الطاغية لسبب ما من الأسباب في موضوع المسرحية فينبغي أن نتذكر أننا إذا غرضنا الطرف عن أمثال هذه الموضوعات ذات الأهمية التي لها اعتبارها ، ، فيجب بناء على هذا إدخال شيء يمكن أن يحمل على هذا الاقتران الذي يشيره سقوط ملك أو أمير . ولنتعمق دائماً بما لمسنا من أسباب سقوط مأساة Arden of Feversham لقد دهبط موضوع هذه الرواية : من وجهة نظر القرن السابع عشر المسرحية (بما فقد من عامل الإنارة هذا) ثم لم يعرضنا المتوقف عن هذا العامل شيئاً ما ليحل محله . وهنا ، كما سوف يتضح لنا ، إحدى الصعوبات الكثيرة التي يعانيها مؤلفو المسرحيات الشعبية .

استخراج العناصر الخارقة للطبيعة :

ولا يذهبن بنا القن ، بطبيعة الحال ، إلى أن استخدام البطل ذي الدم الملكي كان الوسيلة الوحيدة التي لجأ إليها الكتاب المسرحيون القدامى لضمان وجود الروح العام العالمي في مسرحياتهم . بل إن ثمة وسائل كثيرة لا تخفى على أحد في المسرحيات اليونانية والإنجليزية على السواء ، وإن تكن وسائل لم يذكرها لنا أرسطو . والراجح أن أهم هذه الوسائل هي الإظهار المباشر لقوة من القوى فوق البشرية . قوة تصليح في الحال

لأن تكون وسيلة لها من القدرة ما تستطيع به خلق جو أفسح مدى من الجو الذى تستطيع خلقه هذه الحوادث الفردية المجردة التى تجري فوق المسرح ؛ ولها من القدرة كذلك ما تستطيع به إشاعة شيء من الشعور بالرب ، هو ، كما سيجيء ، أحد الأصول الجوهرية فى المأساة . وإذا نحن أمعنا النظر فى ثلاثة إسكيلوس المشهورة (الأورسقية) والتى تتكون من أجاممنون ، وخوڤروا Choeparoe (حاملات الحجر المقدسة) ورومينيدز Eumenides (ربات العذاب) ، لتبين لنا أن جانباً على الأقل من روح هذه الحلقات الثلاث يأتى من ناحية الشعور بهذا العنصر غير الطبيعي ، الذى لا نراه ممثلاً أمامنا على المسرح لحسب ، بل الذى تتمثله بأدهائنا أيضاً ... إن ربات العذاب تدخل المسرح أمامنا بأشخاصها ، وكذلك شبح كليتمسترا ينهض ويخاطب الجمهور ، ثم أقوى وأبعد من هذا أثرا ، عنصر القضاء والقدر الذى يكون ظهارة مهمة فسيحة المدى للمسرحية كلها ... أسرة بنامها كتبت المقادير على جبين كل فرد من أفرادها مصيره إلى التهلكة ، وفى إثر كل سليل من أبنائها نسمع إلى وقع أقدام الأرزاء والبأساء والجريمة ... لا يستطيع أحد منهم مهرباً ... والعنة جائمة فى مكان القوة والسيطرة التى تمارسها هذه الفئة الغريبة من الحاكين . وهكذا نرى أن قصة حقيرة كهذه القصة من قصص السم والانتقام ، قد انتقلت فى الحال ، وهذه الوسيلة ، إلى آفاق أسمى ، واكتسبت من فوردها أهمية خاصة صادرة من موضوعها نفسه .

ولا جرم أن ثمة وسائل كثيرة متشعبة لاستخدام هذا العنصر من عناصر ما وراء الطبيعة فى المأساة ، وهذه الوسائل تبدأ من تلك الطريقة البدائية التى تظهر لنا طيف إنسان متوفى فوق المسرح ، ثم تتنوع حتى تقتصر على مجرد الإيعاء بجو لا يمكن تفسيره أو تحديده معاملة ... جو لا يستطيع أحد أن يقطع فيه شيء قطعاً باتاً ... الجو الذى يُقذف فيه تلك

التلميحات الغامضة ... تُغاثات الفكر والصور الهائمة في عالم لا يمكن أن يتبينها النظارة فيه على حقيقتها . وأيسر هذه الطرق كلها هو استخدام أحد الأرباب في المسرحية ، إلا أن هذه الطريقة كما هو واضح تمام الوضوح ، لم تكن أمراً مستطاعاً إلا في مسرحيات اليونان ، وفي الروايات الدينية البدائية في أوروبا ، في العصور الوسطى . ولقد كان ظهور طيف سماوى في مسرحيات عصر إليزابيث ، أو في المسرحيات الحديثة ، أمراً يكاد ويكون مستحيلاً على الدوام . والسبب في سقوط رواية قلنشر ، « انتقام كيوييد ، يرجع كله إلى إظهار إله الحب في صورة آدمية وهو يتمقب من حوله من الأدميين بالتمذيب . إنه لا يكاد يظهر حتى يكون في محضره شيء فج حال من التلاؤم مع من حوله . لقد تلاشت من أذهانتنا تلك الديانة التي كان يمكن أن تجعل تدخله في تدرج الموضوع شيئاً محتملاً ، كما تلاشت من أذهانتنا تلك السذاجة الطريفة التي كان يتصف بها أهل العصور الوسطى ، والتي كانت تجعل ظهور كيوييد على المسرح شيئاً مقبولاً . وقد نجد في مسرحية مثل : الشهيدة العذراء The Virgin Martyr لكانبها ذكر وماسنجر Dekker & Massinger ، الذين استخدموا فيها الملائكة ، أو في رواية السكوتس كاتلين للسرييتس الذي استعمل فيها الأرواح المتنكرة ... قد نجد في أمثال هاتين الروائيتين أن هذه العوامل المماوية قد استعملت استعمالاً أرشقي ، إلا أنه مما لا شك فيه أن استخدام هذه القوى المماوية الرحيمة ، أو القوى الشيطانية الرجيمة في المسرحية المعصرية يبدو في معظم الأحوال شيئاً شاذاً ، لا يتفق وأذواق الجيل الجديد ومعتقداته^(١) وعلى العكس من هذا ، فقد ساد استعمال الأشباح

(١) هنا بالرمز مماثلته من المحاولات التي يغفلها كتاب أمثال : سير جيمس بارى ، أو ستريليس ، أو ستر سين ، أو كاسي Sean O'Casey (روايته Silver Tamie) تلك المحاولات التي يبدو أنهم يحاولون بها بقصد خلق جو ملائم لإدخال هذه القوى من قوى ما وراء الطبيعة .

في المسرح الإنجليزي في عهد إليزابيث ، كما ساد في المسرح اليوناني من قبل ؛ وكان المتفرجون يتقبلونها بإحساس المندمئش الذي يفرفراه اندهالا . ولقد كانت هذه الأشباح صحيحة من الوجهة المسرحية في تلك الأيام ، بل إننا لنجد بيننا اليوم ، وفي هذا القرن العشرين ، من لا يزال يؤمن بأنها حق ، وبأن لها قوة وسلطانا . وقد رأينا أن هذه الأشباح ظهرت أول ما ظهرت في مسرحيات إسكيلوس ثم قبسها عنه يوريبديدز ، ولا سيما حين تدرج بها إلى عالم الأرواح والرموز بل زاد فاستخدمها كأدوات للانتقام . وقد تمحس لها سنكا ، ونقلها عنه كيد والمسرحيون في عصر إليزابيث بوجه عام ؛ ومن ثمّة كان شبح والد هاملت هو الخلف المباشر الذي فيه من وشائج النسب ما لا يخفى على أحد لشبح كليتمسترا في حلقة اليوميديدز (ربات العذاب) من حلقات الأورستية .

ويمكننا أن نلاحظ من النظرة الأولى أن القوة المسرحية للشبح ، مثلها في ذلك مثل قوة البطل الملك ، تتوقف إلى حد كبير على إيمان النظارة . فإذا وضعنا شبحا في مسرحية جديدة ليسكون جزءاً متمماً لها فإننا نكون قد وضعنا فيها أثارة من المنعرة ، أو من الكفر القتتال ، ليقضى فوراً على الحالة النفسية الخاصة التي نعلم أن ابتعائها فيها هو الغرض الذي تهدف إليه المأساة وقد حقق شيكسبير ذلك على ما يظهر ، والراجح أنه حققه دون قصد منه . وطريقة تحقيقه إياه من الأهمية القصوى بحيث ينبغي أن نقف لحظة لتأمل في وسيلته الخاصة التي هالج بها هذه النقطة . لقد كانت الأشباح اليونانية في معظم أحوالها أطيافاً عادية مما وراء الطبيعة ، وإن كانت متصلة بحياة شخصيات الرواية وأعمالها ، إلا أنها كانت منفصلة عنها انفصالاً أساسياً . أما عند شيكسبير فقد كانت هذه القوى الخارقة متصلة دائماً بأفكار وآراء شخصية حية واحدة على الأقل من شخصيات المسرحية المفجعة . ولا بأس من أن نعرب لهذا مثلاً بهاملت . ففي هذه المأساة

فلاحظ أن المؤلف يبدى لنا هاملت الأمير ، وقد أخذت الشكوك تتناهب حول مقتل أبيه ، ولما يرشع أبيه على الإطلاق ... ونحن نسمعه يقول في نهاية المشهد الثاني من الفصل الأول : « إنى لأشك في أن تكون نعمة لعبة من أعمال الغدر القذرة ! » ثم هو يصبح عندما يسمع الحقيقة من شفقي أبيه غير الماديتين (في المشهد الخامس من الفصل الأول) : يا لروحى التى كانت تتلبأ بما فى صفحة الغيب ! ، وشبح شيكسبير فى هاملت هو من أكثر أشباحه كلها بحاجة ... ومع هذا لما أروع الطريقة التى قدم بها شيكسبير إلينا ، وما أروع ما تجنب شيكسبير الوقوع فى الصعوبات التى يقع فيها غيره من المؤلفين المسرحيين باستعمالهم ، هذا الاستعمال التمسقى ، القوى الحارقة الطبيعية ، فى جيل فطر على الشك وإدمان التأمل ، وتتجلى براعة شيكسبير إذا قارنا بين شبح هاملت وشبح أفديا فى رواية المأساة الأسبانية ، تلك المأساة التى لم يمد فيها مؤلفها أى تمهيد لظهور الشبح الذى يدفع به فوق المسرح دفعا فى أول الرواية ، بطريقة لجلة كل الفجاجة ؛ حتى إنها لا تذهل ، أو لا تعجب رجاء أولئك الذين لا يؤمنون بتلك المعتقدات فقط ، كما يقول جوفسون ، بل الذين يؤمنون كل الإيمان بمجىء تلك الأشباح من عالم آخر غير هذا العالم .

وفى وسعنا أن نلاحظ ، أكثر من هذا ، أن شيكسبير لا يوحى إلينا بمثل تلك الطريقة لحسب ، بما يضمه فى فم البطل من كلام ، وبما يربط به بين شخصية هاملت وبين الشبح نفسه ، بل بطرق أخرى من شأنها أن تخفف المظهر القبح للقوى الحارقة فالشبح فى هاملت لا يراه كل الموجودين فى المكان الواحد . فبرناردو ومارسيلوس يراه رأى العين ، إلا أن والدة هاملت لا ترى إلا أنه ... مراد ... مجرد هلوسة Hallucination فى ذهن ولدها ... إنه يتكلم ... لكنه لا يتكلم إلى أحد غير هاملت ...

لأنه يبدو لنا في صورة مادية ، إلا أن ثمة دائماً هذه الإشارة الخاطلة التي تنبئنا بعد كل الذي رأيناه منه ، أنه مرتبط بعنصرية هاملت . وهكذا نرى أن موهبة شيكسبير الخاطلة في التمايل تعمل عملها هنا ، وأن إحياءاته هي إحياءات العفوية .

وليس من بين أشباح شيكسبير في مآسيه العظيمة الأخرى كلها شبح يتجسد تجسداً مادياً كشبح هذا الأمير الدنمركي ؛ أما روح بانكوف في ماكبث ، فهي أكثر روحانية ... إنها تبرز إلى المسرح ، ولكن ما كبث فقط هو الذي يراها ؛ ثم إنها ، إن لم تكن بأجمعها ، فعلى الأقل جانب منها ، من خلق عقلي ما كبث ... أو أننا بعبارة أخرى لا يمكننا أن نحكم إن كان شيكسبير قد قصد حقيقة أو لم يقصد أن تكون خلقاً مستقلاً قائماً بذاته . ولذا ليخبرنا هذا الإحساس الذي غمرنا ونحن نشهد شبح والد هاملت حينما نشهد ساحرات رواية ماكبث ؛ أعني الإحساس بوجود قرابة بين تلك القوى الخارقة وبين اتصالات البطل ، وذلك من ارتباط الساحرات ارتباطاً جزئياً فقط بالقوى الخارجة عن هذا العالم المادي . فأفكار هذه الساحرات وكلامهن تنضبط وزناً وأفكار ماكبث ، وتفسج منها . فحين نسمعن يتصايحن في المشهد الأول من اللأسة : « العدل غدر ، والعدل عدل ، ثم نسمع ماكبث يقول في أول مرة يدخل فيها المسرح : « إني لم أر قط مثل هذا اليوم الممتلئ غدراً وعدلاً ، فهل قوله هذا إلا صدى يدركه السامع من طريق الرمز ؟

ويسأل بانكوف بعد النبوءات الثلاث ، وهو يكشف لنا بتعبه حالة ماكبث النفسية ، التي لم تكن إلا استجابة لأحلامه التي يلطج بها لسانه :

سيدى الصالح : لماذا تشرع في عمل أشياء ، ثم يظهر عليك الخوف من المضي فيها ، وهي لا تدل إلا على العدالة الحققة .

إن الأمير « ذاهل أيضاً » ... ذاهل بسبب هذم الأفكار التي

يضطرب بها فؤاده... أفكار الملك... والقتل! والخطاب الذى يرسله إلى زوجته يفنى بما لا مجال فيه للشك عن أن الزوجين الآمين قد درسا الموضوع قبل أن تبدوله الساحرات فى المرج بأيام طويلة، ومن ثمة، فهؤلاء الساحرات مخلوقات مادية من جهة، ومخلوقات عما وراء الطبيعة من جهة أخرى... ثم هن من جهة ثالثة الأمانى المجسمة التى تغازل ماكبث نفسه، وهنا يمكن الإحساس الذى يصلنا بقوى الكون السرمدى، الكون المبهم، بما فيه من قوى لا يمكن أن تصل إليها حواسنا، وبالرغم من هذا الإحساس القائم فنحن لن نزال يساورنا الشك فيه. على أن براعة شيكسبير وحن احتياله تبطل حجتنا فيما نسب إلى من رأى... سواء كان هذا رأى السباق ناشأ عن إيمان أو عن كفران.

الشعور بالقضاء والقدر :

على أن الأشباح المسرحية، حتى ولو كان الذى يقنأها رجل فى عبقرية شيكسبير، ستظل على الدوام طريقة فجأة إلى حد ما فى التعريف بالقوى الخارقة عما وراء الطبيعة. والراجع أن الشعور العام بسلطان المقادير الذى تصوره عدة مآس قديمة أو محدثة هو أقوى أثراً وأكثر ارتقاء من هذه الأشباح، فنحن نشعر فى مأساة مثل أوديب تيرانوس أن ثمة شيئاً لا ينفك يحبط ما يبذل الإنسان من جهد، فالتقدّر يبدو فوق المسرح أشبه بمثل رابع، يقوم بتمثيل دور رئيسى، فهو يغش، ويخادع، ويختنق، ويرقب بأبصاره المرعجة تصرفات الملك الشقى الكثيرة الخطأ.

وشيكسبير هو الآخر يقدم لنا هذا الشعور بالقدر فى المأساة، ولكن بصورة أخرى معدلة. ومأساه الوحيدة التى نشعر فيها بالتقدّر شعوراً عميقاً هي روميو وجوليت، وهذه المأساة تختلف عن مآسى شيكسبير

المظيمة من عنة وجوه .

وهناك تقطعان لا بأس من إيرادهما هنا . أولاها ، أن شيكسبير يصور لنا في هذه المسرحية وفي مسرحياته الأخرى كلا من التنصيب أو البخت أو الحظ ، ثم القدر . وهو يعنى بالبخت أن ثمة شعوراً بسلطان ظلم خارجي يسيطر على أعمالنا ، وإن كان يشير إلى هذا الشعور إشارات غامضة مذبذبة . ثم هو يعنى بالقدر أن ثمة افتراضاً مباشراً بأن ثمة عاملاً خارقاً للطبيعة . يحس الناس به أو لا يحسون به ، يوجهنا ويُشكّل أفعالنا . والفكرة الثانية عن القدر ظاهرة في روميو وجوليت كما رأينا ، فالجديدان سيئا الطالع من أول أمرهما ... فهما هي ذى جوليت يجيئها التذير في منامها بما ينتظرها من سوء البخت ، وكلمات روميو عن الأمل في أول الفصل الخامس كلمات مضطربة ومُشكّلة كأنما كان قد سمعها كأن سماوى ذو نظرة شواء ، فراح يبعث بلمبته البائسة التي على الأرض . وتلس من شيكسبير في مآسيه الأخرى . أنه كان يفضل دائماً أن يضمّنها شيئاً من البخت (أو الصدفة) لحسب . فالصدفة هي التي ساقطت هاملك إلى اعتلاء ظهر مركب القرصان ، والصدفة هي التي ساقطت دنكان إلى ماكبت ، والصدفة هي التي جاءت ببيانكا حينما كان عطيل يسرق السم . أما القدر ، والقدر المباشر فلم يجيء من روايات شيكسبير إلا في هذه الرواية الوحيدة التي هي من بواكيره المسرحية ^(١) .

والنقطة الثانية هي أن شيكسبير ، وبخاصة فيما جرى عليه من طريقته في الإيجاء ، ومن موقفه البارح من المسائل التي تحمل في طياتها الشك . كان

(١) لا بد من الرجوع إلى مقال الدكتور سمارة عن للأساطير « دراسات » (الجمعية الإنجليزية ، المجلد الثامن) إذا أردنا نهيداً من المعلومات عن البخت والصادفة في مسرحيات شيكسبير .

يكثُر من المبالغة في تجسيم القدر المكتوب ، إذا عارضنا هذا القدر بالمصادفة في مآسيه ، وذلك بإدخال شيء من الحديث بين شخصياته عن الموضوعات الخارقة للطبيعة ، وعن تأثير الأجرام السماوية على أعمال الإنسان . على أن هذا الحديث عن أثر النجوم وعلاقته بمصيرنا هو حديث إجمالى ، بمعنى أنه لا يعطيك تأكيدات ثابتة . وما هو ذا أضمند في « الملك لير » يقول مستهزئاً : « إنها لغزارة ظريفة منا ، نحن المتحذلقين من أبناء هذه الدنيا ، أن نقسب إلى الشمس والقمر والنجوم ما يصيبنا من غن ، وذلك عندما يسوء بختنا ، وما ينجتنا في معظم الأحوال إلا نتيجة ما تنجم به أنفسنا من سوء تصرفاتنا » . وفي الرواية نفسها يقول « كنت » الذى لم يعلم بمسألة إضمند :

إنها هي النجوم

النجوم التى فوقنا ، هى التى تسيطر على أحوالنا . ونجد شخصيات فى روايات أخرى تردد صدق كلمات إضمند ، كذا الذى يقوله ياجو « إتنا نحن أنفسنا الذين نصنع ما نحن عليه من أننا كذا وكذا وكيت وكيت » ، فى حين نجد شخصيات أخرى تردد ، بصور مختلفة ، ما ينتقده كنت . ولقد لاحظ الأستاذ برادلى Bradley بالفعل « أن شيكسبير يضع جميع كلماته التى لا تؤمن بالقدر المحتوم على ألسنة شخصياته الشريرة ، وعلى لسان إضمند وياجو بخاصة . وإن يكن عكس هذا لا يكاد يكون ملحوظاً ^(١) » . والحق أن هذه الكلمات تجرى على ألسنة الشخصيات الشريرة ، إلا أن هذه الشخصيات الشريرة هى شخصيات لودعية ذات عقلية متألقة . بينما نلاحظ أن كل ما نسمع من كلمات تدل على الإيمان بالقدر ، وعلى تأثير النجوم فى البشر يجرى كله على ألسنة الأخيار للشرقاء ، الذين هم بالرغم من ذلك ، أغبياء ، مغفلون الذين عادة ، مثل كنت . وهنا نلاحظ

(١) للفسود بعكس هذا أن تجرى الكلمات التى فيها إيمان بالقدر على ألسنة الشخصيات الحرة

أن شيكسبير يقف من هؤلاء وهؤلاء موقفا محايدا ، فهو لا يؤيد ولا يعارض ، وهو يذفع بفهم الناس في القدر ، لكنه لا يتدخل مطلقا بطريقة مباشرة في أعمال الناس ، من حيث هي أعمال تجري بتصرف من الآلهة ، أو بتعمده المجاهرة بما يدل على إيمانه في تأثير القوى الخارقة للطبيعة . بل إن استخدامه للصدقة نفسها هو استخدام عرضي . وإذا استثنينا « روميو وجوليت » فالصدقة عند شيكسبير لا تؤثر بحال في الموضوع الرئيسي للمسرحية ، التأثير الذي يؤدي إلى الكارثة . ولا جدال في أن عودة هاملت إلى داتمركة هي من أعمال الصدقة ، إلا أن هذه المقاتل التي غطت وجه المسرح في ختام المأساة لم تكن من أعمال الصدقة بحال ، بل كانت النتيجة المباشرة لتردد الملك وضمها ، ولخداع الملك ، ولضعف ليرس ، وفقدان هاملت لكل ما يجعله يتم بالحياة أو يحفل بها .

عنصر السخرية في المأساة :

وثمة ، فضلا عن هذه الوسائل التي يدخل بها الكاتب المسرحي جوا من الشعور بقوى ما وراء الطبيعة أعلى وأقوى من الموضوع المسرحي الذي نشهد تمثيله فوق المسرح ، وسائل أخرى كثيرة ، لعلها أقل من أن نحسبها . كما نحس بالوسائل الأولى ، وأقل من أن نتضح لنا في الحال ، إلا أنها مع ذلك لا تقل عنها تأثيرا . فمن هذه الوسائل أن يستعمل الكاتب المسرحي ، في سهولة ويسر ، السخرية المفجعة التي تدل دلالة صريحة ، أو تشير إشارة غامضة ، كيفما كان أمرها ، إلى وجود قوة خارجة عن مدى ما يصل إليه إدراك الإنسان . لقد كانت هذه السخرية المفجعة عند اليونانيين . في واقع الأمر ، السادة التي يفسح عليها آلهتهم كلاما ، أو وعدا ، يرسلونه على لسان شخصية من شخصيات المسرحية . ولم يكن شيكسبير يلجأ إلى هذه الأداة إلا نادرا ، ليا تستلزمه من افتراض وجود

قوة واعية في هذا الكون تملك توجيه المقادير - وهو الافتراض الذي لم يكن شيكسبير مستعداً لأن يسلم به . أما السخريّة المسرحية التي تنبع من ظروف المسرح فتشيع شائع في رواياته ، إلا أن تكون السخريّة موهلة في عمقها ، أو في روحها الوثني ، فيندر أن نجد منها شيئاً في هذه الروايات . على أننا نجده يستخدم على الدوام تلك المؤثرات الصغيرة الخارقة للطبيعة وذلك بطريق السرد في كل الأحوال تقريباً . مثال ذلك ما قسمه عن تمّات الموتى في شوارع رومة عقب مقتل قيصر ؛ وما يقصه علينا من جنون الخيل في ما كتب هنا بسلطان القوى الخارقة ما هو إلا أن الشعور إلا شيء جزئي غير شامل :

لقد كان الليل ليلاً طاعياً شديداً المراس ؛ لحينما رقدنا

كانت المداخل تنهار فوقنا ؛ وكما يقولون ،

كانت أصوات البكاء تملأ الهواء كأنها صرخات موت غريبة ،

تندرد بظهور أشرار مرعبة ، لحريق يهلك الحرث والنسل ،

وأحداث مبللة ، استقر عنها زمان الأحزان ، واليوم المستكن

يملاً بتحييه الليل الطويل العمر : إن بعضهم يقول ، إن الأرض

قد ضحّت ، وأنها ترتجف بالفعل^(١) ...

وهكذا يورد شيكسبير حديث تلك القوى ، إلا أننا لا نستطيع أن نجزم

بأن لينوكس Lennox غير مخطئ ؛ فهذه الأحداث الخارقة للطبيعة

مقولات مروية ، وليست حقائق مجزوماً بها ؛ وبممكننا أن نلاحظ من هذه

القطعة أن الحوادث الغريبة ليست وحدها التي لا تظهر لنا فوق المسرح ،

بل تلك الحوادث الأشد غرابة كأصوات البكاء التي تملأ الهواء ، وارتجاف

الأرض ، فهي مسبوبة بمباردة كما يقولون ، المطلقة ، التي يقدم بها لهذا الكلام

لينوكس نفسه ؛ وكل الذي يحرم بأنه قد شاهده هو سقوط المداخل ،

(١) ما كتب الفصل الثاني العهد الثالث .

ونعيب اليوم . ومن هذا القيل قريبا حديث كاسكا عن نُذُرِ الشؤم التي ظهرت للناس قبل مقتل قيصر ^(١) . فهو يؤكد لنا أنه رأى بعينه « عاصفة تساقط منها النيران ، وبدأ كانت يده تفتعل ، وأسدأ يقمئس بين الناس مكشرا عن أنيابه ، لـبـكـتـه يقول إنه لم ير « هؤلاء الذين كانوا » يروحون ويندون ، « في الشوارع ، وقد امتدت حولهم السنة النيران ، وإن كانت طائفة فقط من النساء اللاتي استولى عليهن الرعب قد رآتهن رأى العين »

البرهام الذي يستدر العاطفة :

إن هذه المقتطفات الأخيرة من يوليوس قيصر ومن ماكبت توضع أيضاً طريقة أخرى أقل شأناً من الطرق التي ذكرناها لإحداث تأثير بوجود شيء خارق للطبيعة ، طريقة كان شيكسبير يكثر من استعمالها على نطاق واسع . فقد كان يستخدم في مآسيه وفي ملاحبه على السماء نوعاً مما لا بأس من تسميته « الإيهام الذي يستدر العاطفة ، أو إن أردت « نوعاً من الرمزية الطبيعية ، وهو ما يتجلى في صرورة خفيفة في قول بورشيا في الفصل الأخير من « تاجر البندقية » : « لقد أوشك الصباح أن ينبلع » ، ويتجلى أكثر من ذلك في قول بـدرو في الفصل الأخير من ملهاة « جسيمة بلا طعن » .

: Much Ado about Nothing

عموا صبا حاياها الصادة ؛ أطفئوا مشاعلكم .
فقد انطلقت الذئاب لتقتنص ؛ ثم انظروا ! هذا هو النهار البديع ،
يرقش الشرق الوستل بتقاط ومادية
بين يدي عجلات فروبوس ^(٢) ومن حولها .

ثم هو واضح في ظلمة القصر الذي قتل فيه ديكان وفي كـدـرته ،
وفي مشاهد العاصفة في مأساة الملك لير ، حيث يبدو أن السرد المنهال

(١) يوليوس قيصر الفصل الأول ، المشهد الثالث .

(٢) أوفو وب الشمس ،

كالسياط ، والريح العاصف ، كانتات تعطف على الملك الطاعن في السن ؛ فالعاصفة في الخارج رمز ، بصورة ما ، لعاصفة الجنون الناشئة في مخه هو . وهذه الرمزية الطبيعية قد استعملها بالطبع شعراء مسرحيون آخرون . قديماً وحديثاً ، ولكن ليس بالمقدار الذي استعمله شيكسبير في مسرحياته ، وأعظم مثال لذلك في المسرح اليوناني هو ما نراه في ظاهرة مأساة سرفوكليس « فيلوكتيتس » ، التي تكاد تكون مأساة رومسية .

العقدة الثانية :

إن ظهور البطل الملك . واستخدام القوى الخارقة للطبيعة في إحدى صورها العديدة ، كما رأينا ، وسيلتان من أكثر الوسائل شيوعاً لضمان وجود شعور بالروح العالمي العام الذي كان الكتاب المسرحيون في اليونان وفي عصر إليزابيث يستخدمونه . وبمكنتنا الآن أن نترك هذا كله لانتناول وسيلة رومسية شاعت بمقدار ما بين المحدثين ، وإن أنكرها القدماء بسبب ما كان يلتزمه مسرحهم من قيود . أما هذه الوسيلة فهي العقدة الثانوية ^(١) فلكي يمارض الكتاب المسرحيون في عهد إليزابيث ، وشيكسبير بخاصة ، الشعور بالفردية ، والشعور بالروح المنفصلة الانفصالية التي رفع منها ظهور شخصية بارزة تقوم بدور البطولة في المسرحيات العظيمة جميعاً ، نراهم قد أكثروا من جعل العقدة الثانوية نسخة طبق الأصل ، أو شرحاً لمشروع المسرحية الأصلي ؛ ومن ثمة كانت ظروف لير وقدره غير فردية ولا انفصالية ،

(١) العقدة ترجمة لـ Plot ترجمة لا بأس بها — وفي اللامع عقدة الزواج : إحكامه ، وإبرامه والقصود بها في الترجمة إطار المواقف في الرواية وجبكتها ، وطلقاتها عليها المصروع theme ؛ وليس للمسرحيات عقدة أصلية — أي إطار — أصل للحوادث ، وعقدة ثانوية subplot أو أكثر — أي موضوع ثانوي أو أكثر — إلى جانب الموضوع الأصلي (٢)

فقد طردته ابتداءً اللتان اعترفتا بهما له ، ولم يمن به إلا ابنته التي طردها عنه بجماسته . ومثل لير في هذا مثل جلوستر الذي يخدعه ابنه لإدموند ويخونه بالرغم من حب أبيه له ، بينما ابنه إدجار ، الذي شرده هذا الوالد وألقى به الأذى ، يصحبه في بأسائه ، ويخفف عنه من أشجانه . فهذا التطابق الشديد الوضوح والذي لا يخفى أن شيكسبير يستخدمه لغرض مقصود ، يجعلنا نشعر بأن سوء مالمية لير من معاملة ابنته ليس شيئاً اختص به هذا الملك ، وبالأحرى ، ليس شيئاً انفصالياً أو فردياً إنما نرى منه صورة طبق الأصل حينما رجينا البصر في موقف جلوستر . ونحن حينما نرى ذلك فإننا مسروقون - في غير وعى - إلى الاعتقاد بأن سوء معاملة الأبناء للأباء قد يكون أماً إذا نفزى أوسع مدى وأعظم كثيراً مما كنا نظن . وهذا هو ما نلاحظه في ماكبث أيضاً ... فباتكو تلح عليه المغريات التي تقبى تلك التي أدت بالملك إلى حياة القتل والجريمة .. واسمع إليه وهو يقول في أول الفصل الثالث : « صه لا تردى ، تذكر أن أفكاره الخبيثة متخلقة في فكرة الفوز بالعرش ... ومعنى هذا أن ماكبث ليس وحده الذي كان يشتهى التاج ويطمع فيه ، وموقفه ليس غير مرتبط بمواقف الآخرين (إنه ليس انفصالياً ولا فردياً) . ولعلنا نرى كذلك ظاهرة شبيهة بهذا في «عطيل» وفي «هاملت» . وفي كلتا هاتين الروايتين تعمل المقدمة الثانية بالتباين ، أكثر مما تعمل بالتطابق . فأساذ عطيل تقوم على ما ألقى في روع البطل من خيانة زوجته لمهورد الزواج ، وموضوع هذه الحياة يتكرر في العلاقة بين ياجو وأميلييا^(١) . أما في هاملت فالموضوع هو انتقام ابن من قاتل أبيه . وهذا يتكرر بصورة مختلفة فيما شهدنا من انفعال ليرئس عندما سمع بمقتل أبيه .

ووجه التباين ، مهما يكن أمره يتأكد في عطيل . فكما نرى ياجو مناقضاً لعطيل ، وكما نرى سوكية أميلييا مناقضة لهزيمة دزدومونه ، نلاحظ

(١) وربما يتكرر أيضاً في العلاقة بين كاسيو وزيانكا .

بالمثل أن هاملت تقيض ليرس الهايج المصمم الذي لا يفتنى . كما نلاحظ التناقض بين پولونيوس الأثوار الضعيف ، والملك القوي المُقْبِل ، النموذج الجسم « للامير الدنمركي » .

ونعود فنقول إن التصريح الفعلي لا لزوم له في المأساة ، وقد لفتنا شيكسبير إلى ذلك . وإن الإيجاء، ومجرد الإشارة، وإيراد الحقائق في معرض الكلام كأنها اتهامات غالبة ، كل هذا يحظى على الفور ، وفي كثير من الأحيان بأهمية عظيمة الشأن داخل المسرح ، بل أهمية طاغية لا يبلغ شأوها شيء آخر .

المرئيات في البطل :

إن استخدام العقدة الثانوية المتصلة بموضوع الرواية الأصلي ليس من الأشياء كثيرة الاستعمال في مسرحياتنا الحديثة . ولقد حدث رد فعل معين لبعض المسرحيات الرومنسية في عهدها الأول ، وهي تلك للمسرحيات التي كانت تبدو أحياناً وكأنها لا شكل لها ، وقد كان من شأن رد الفعل هذا ، بالإضافة إلى الحاجيات الحديثة لمسرح القرن العشرين ، أن يهبط بكل من المأساة والملمهة إلى منزلة تقرب من النسب الكلاسية ، ولهذا ، فلا تكاد طريقة من تلك الطرق التي أسلفنا القول عنها فصلح للاستعمال استعمالا حراً طبيعياً في الوقت الحاضر . على أن نمّة طرقاً أخرى يستطيع الكتاب المحدثون أن يسلكوها ؛ ولعل أم هذه الطرق هي طريقة تأكيد شخصية البطل بالربط بينها وبين المثل الأعلى ، أو بينها وبين العقيدة ، أو بينها وبين الطبقة ، تأكيداً ليس من الضروري أن يتم التمييز عنه بالإسراف في استعمال الكلام الطويل . وقد كان استخدام هذه الطريقة يجرى في فطاق ضيق عند اليونانيين ، في حين لم يكن يستخدمها شيكسبير قط ؛ أما الكتاب المسرحيون في القرنين التاسع عشر والعشرين فقد لجأوا إليها في أوسع فطاق . وإذا نحن رجعنا إلى مأساة

Arden of feversham من جديد فسنجد أن آردن لا يصور شيئاً على الإطلاق خارج نفسه ؛ مع أنه لو كان رمزاً لنقط من الناس ، أو لو أنه كان ينطوى في ذاته على صورة لمثل أعلى ؛ أو لو أنه تجاوز إلى ما وراء مجرد الوجود الفردى ... لو أنه كان شيئاً من ذلك ، إذن لكانت المسرحية التي هو بطلها قيمة بأن ترتفع إلى مستوى عظيمة مسرحيات شيكسبير إلى حد كبير ؛ وحتى لو أنها كانت مفتقرة إلى جميع الوسائل الأخرى التي يحدث بواسطتها الشعور بالروح العالمى العام ، إما بوجود عنصر الملكية ، وإما بالإيمان بوجود عنصر قنوى ما وراء الطبيعة ، أو عنصر الموضوع الثانوى ، لا يمكن أن يكون لها مظهر جديد ، ولا يمكن أن تسترعى انتباهنا ، وتثيرنا كما لم تستطع الآن أن تفعل .

ولقد يبين لنا الأستاذ فوجان ، الذى تتبع على هذا النمط الخطأ التى وضعها هيجل Hegel أن سوفوكلس قد استخدم هذه الوسيلة في مأساته أتييجون^(١) . ففكر يون في هذه المسرحية هو يمثل العدالة التى تقوم على القوانين الأرضية . أما أتييجون فيمثل العدالة التى تسمو على القانون كما نعرفه ، وهى بذلك تلمس فينا أعماق النزائز التى تنطوى عليها طبائعتنا العليا . ومسرحية هيود The English Traveller : Heywood ترفنا هي أيضاً ، وبطريقة من الطرق ، فوق حدود الفردية ، وذلك أن جيرالدين الصغير هو أكثر من أن يكون شخصية انفصالية ؛ لأنه يمثل طبقة من أولئك السادة الأمماء ، ذوى النفوس الكبيرة ، الذين يعودون إلى أوطانهم بعد

(١) هذا وإن لم يربط فوجان بين هذه الوسيلة وبين صلب الروح العالمى العام . وإن شاء الاطلاع على هذه آراء هيجل يصدق هذه للمسرحية أت يرجع إلى كتاب الأمانة Tragedy الدكتور سمارة .

سنيين من الضرب في الآفاق ، ولم غير « إنجلترا ولا طليان ولا بالسياطين
البشريين ، *Inglese italianati, diavoli incarnati* .

بل يعودون أقوى مما كانوا نبالةً في أيامهم الخوالى ، وقد ذهبت
الدمامة والتهذيب مما كان في خلاصهم من قناتص . وهذا هو الذى يجعل
مسرحية هيود شيئاً آخر غير مسرحية أردن أوف قشرشام التى لا نعرف لها
مؤلفاً . إنه هذا الإحساس الذى تتطوى عليه ... إحساس هذا الشيء الذى
هو أسمى من الصفار والتفاهة وأسمى من الشيء الموقت .. الشيء الذى له قيمته
الصادقة ، ذات الروح العالمى . ومسرحيات إيسن زاخرة بتأكيد الشخصية
هذا ، وإيسن الدكتور ستوكان ، فى مسرحية عدو الشعب ، مجرد رجل عادى ؛
إنه يتطوى فى أعماقه على مثل أعلى للحياة الإنسانية ، وهو يمثل فى الوقت
نفسه لطيفة ولعميقة ، وكونه يمثلها حقيقة على هذا النحو يقتل بموضوع
الرواية إلى آفاق أفسح من حدود هذه المدينة النرويجية الصغيرة ، ويمطى
المسرحية جاذبية عالمية ؛ وتتجلى فى مأساة فاوست لجيته مثل هذه الظاهرة ،
لأن فاوست هو ، بصورة من الصور ، التعبير الحى لمثل عصر بأكمله ،
ولمعتقداته الروحية .

والراجع أن هذا سيكون أحد المصادر الرئيسية للكتاب المسرحيين
فى المستقبل . فصرتنا عصر من عصور المثل العريضة ، عصر العقائد التى
تجذب الأفراد حتى لتستوعبهم استيعاباً ، عصر الطبقات الكبيرة ، حتى طفافة
هذا العصر تتميز بشخصياتهم بشيء من هذا . لقد كانت أم اعتراضات ما زلنى
على شيكسبير أنه لم تكن له نظرة عميقة فى الحياة ، ولا ميل سياسى أو عقيدة
مهيمنة على نفسه ، وأن شخصيات مسرحياته ، كانت لهذا السبب ، تنقصها هذه
الآشياء . ومن ذلك قوله :

«المستقبل غير فاطن فى صفحاته . الحاسة من أجل المبادئ الكبرى مجهولة»

“L'avvenire é muto nelle sue pagine, l'entusiasmo
pei grandi principi é ignorato”.

إلا أن عذر شيكسبير في ذلك هو أن عصر إليزابيث كان صورة من هذا . لقد اشتد ميل الناس اشتداداً كبيراً في السنوات الأخيرة إلى العقائد التي لا شأن لها بالدين . ولقد كان ذلك الميل شيئاً ملحوظاً في حرب سنة ١٦٤٢ الأهلية ، كما كان ملحوظاً في التمرد الذي حدث سنة ١٦٨٨ ؛ بيد أنه لم يبلغ ذروته إلا بعد أن خلقت الثورة الفرنسية عالماً جديداً على أقطار العالم القديم . ولقد كان اتجاه الأدب . منذ سنة ١١٨٩ ، شأنه في ذلك شأن الحياة ، نحو التعبير عما يخامر أقدسة الشعوب من الأخذ بالأساليب الاشتراكية ، ونحو تجميع الشخصيات وفقاً لمقاييس أكثر شمولاً ، وإن تكن هذه المقاييس الأكثر شمولاً ربما أمكن أن يعبر عنها تعبيراً رمزياً بواسطة شخصية واحدة ذات ذكاء قد وبصورة نافذة ؛ وفي بعض الأحيان كان الأدب ينتج نحو الإنكار التام للشخصية ، وفي أحيان أخرى نحو تحقيق الشخصية عن طريق التكتيل والجماعية ، كما يتجلى ذلك في التفكير الفوضوي الذي صورده لنا في عالم الأدب الكاتب وليم موريس W. Morris . إن الراجح أن تميل مسرحية المستقبل التي تميز عن هذه الاتجاهات نحو عرض القوى والطبقات والعقائد الأعظم شأنًا ، وذلك للأسباب التي قدمناها ؛ وسيكون عرضها لها إما بصورة معنوية ، وإما بصورة رمزية ، فليسها في ظهور شخصية مجسمة ممثلة للقرعة أو الطبقة ، أو العقيدة .

إن أمثال هذه الروايات التي من قبيل مسرحيتي جولنورثي : الكفاح Justice والعدالة Strife ليست مجرد روايات مشا كل اجتماعية . بل إنها مأساة تلتقي فيها قوى الحياة الحالية وطبقاتها ومعتقداتها ثم يسطرح بعضها مع بعض . فالشخصيات التي تتصارع في مسرحية الكفاح ليست أفراداً ، كما كان يمكن أن تكون في عصر إليزابيث ؛ لأنها شخصيات صورية ... رموز لعناصر أضخم من أن تظهر في حدود المسرح العادي ؛

إننا حيناً وجهنا النظر في جوانب الفنون الحديثة نستطيع أن نشهد شغفاً
بالمثل الأعلى ... شغفاً بتجسيم القوى المعنوية أو الجماعية في صورة ملبوسة .
وهذا الشغف يصل إلى منتهاه في مسرحية طالية مثل مسرحية الكاتب
هاردى التى أسماها : الحكام بالوراثة Dynasts ويحق لنا أيضاً أن نتوقع
رؤية اتساع أفق المسرح فى المستقبل ، وتعديله بما يتفق وتحقيق هذا
الشغف فى صورة أكل .

الرمزية الخارجية :

ويلحق بهذا التمييز لشخصية بطل إحدى المسرحيات الخاصة ببطقة
أو بقيدة الاستعمال الآخر لما يمكن أن نسميه الرمزية الخارجية ، تلك
الوسيلة التى استعملها الكتاب المسرحيون فى جميع الصور ، وإن كنا
نرجح أن استعمالها لم يبلغ شأوه إلا فى زمننا هذا ، وثمة شاهد لا نظيره
على ذلك فى البطة الهية التى يرد ذكرها فى مسرحية إيسن التى تحمل ذلك
الاسم . والخيل فى مسرحية روزمارشولم Rosmersholm هى مثل من
هذا القبيل ، ومسرحية سنج Sygne المسماة Riders to the Sea لها جو مشابه .
ونحن قلنا فى جميع هذه المسرحيات محاولة من الكتاب
للتشبّه بهدف من الأهداف غايتها خارج شخصيات المسرحية أنفسهم ، ومعالجتهم
لهذا الهدف بوصفه قوة ، أو رمزاً لقوة تعدل من الخارج على موضوع
الرواية ؛ أو أنهم بما لجؤوه بوصفه كناية عن مجال أوسع مدى للوضوع ،
مجال يصل الشخصيات المسرحية بالعالم دون قيد ؛ وهذه الرمزية الخارجية
تخدم الغرض المضاعف الذى نخرج فيه فى جو واحد بين الشخصيات
المتنوعة فى المسرحية بحيث تربطهم بمحمود النظارة ، وبالعالم الخارج
عن نطاق هذا الجهور ، وبين إيجاد شيء من الإحياء بقوى أخرى زيادة
عن الأحداث التى تجري فوق المسرح . والمياه المصطنعة التى يشير

إليها في كثير من الأحيان المستر ماسفيك في مسرحية « مأساة نان » (Tragedy of Nan) تعطينا ، إلى حد ما ، صورة من ذلك . والحائتم والبثري رمزية ميتزلنك : بلياس وملستدة ، هما شيتان رمزيان ، مستقران ... شيتان لا يتغيران كما تتغير شخصيات الرواية . والظاهرة الخلفية^(١) لمسرحية الكاتب برزبوزسكي^(٢) المسماة الجليد Snow لها هذه القوة نفسها ، فالمدى الشاسع المغطى بالثلج في هذه المسرحية ، والذي يرى بسهولة من خلال نوافذ تلك الحجرة الدفينة هذا الدفء المحبب ، يهيء جوا عاما للأساة . وليس الثلج وحده رمزا لعقل برونسكا ، بل هو رمز أيضاً لشيء خارج برونسكا نفسها ، رمز لشيء أعظم ، ورمضى . وثمة شيء له مثل ذلك التأثير في مشهد لمبة الورق في مسرحية هيود : امرأة قتلها الشفقة A Woman Killed with Kindness حيث يبدو أن توزيع الورق ، وتقدم اللعب ، ينسجهان انسجاما غريبا مع كل من حوادث المسرحية وعواطف شخصياتها . وتظهر هذه الرمزية الخارجية أحيانا في صورة شخص ، وفي هذه الحالة تربط نفسها باستعمال القوى الخارقة للطبيعة . فالمرية في تلك الرواية التي ذكرناها أخيراً للكاتب برزبوزسكي هي شخصية رمزية شبه مرتبطة بعالم آخر . والمجنون العجوز في مأساة نان له مثل قوة تلك المرية . والاحداث في مأساة ماكبت تهيء لهذه الرواية وحدة النغم والروح العام العالمى ؛ وهى الوحدة التي يبيتها الشبح لمأساة هاملت .

المرواة :

على أن إدخال مثل هذا الشخص الرمضى يستبعد عادة في المأساة الحديثة

Background (١)

Przybyszewski (٢)

لأسباب متضخ لنا حالا . لقد انتهى الشعور القديم بالقدر ، والإيهام بقوة غارقة للطبيعة لم يعد يلائم الفكر الحديث ؛ وقد حل العلم وتفسير الحقائق بالوسائل الطبيعية محل الخرافات والإيمان ، يؤثر مباشرة في طبيعة البشر . ولا يتجلى هذا التبدل في وجهات النظر كما يتجلى في اختفاء الموضوع اليوناني القديم الذي يقول بأن أسرة ما قد حكمت عليها المقادير بالهلاك ؛ والاستعاضة عن ذلك باستعمال الرواية ... إن الرواية هي القدر في حياتنا التي نعيشها اليوم ؛ والشخص الملمد ، ورجل العلم في هذا العصر ، يريان فيها من الرعب وإلقاء الذعر في القلوب ما كانت ربوات المقادير الثلاث تلقبه في قلب الرجل اليوناني القديم . وأشهر الأمثلة التي استخدمت فيها الرواية هو ما نراه في مسرحية الأشباح للكاتب إيسن ، إلا أن هناك أمثلة أخرى كثيرة في المسرحيات الحديثة استخدم الكتاب فيها عنصر الرواية بما لا يكاد يقل قوة عما استخدمها فيه إيسن . والروح الفجع الحقيقي في مأساة الأشباح ليس مصدره ما يقاسيه أفراد الرواية بحسب من ألم وبأساء ، بل مما يؤكده الكاتب في أذهان القراء وجمهور النظارة من أن ما يشاهدون إن هو إلا لعنة لا يقتصر خطرها على حياة الفرد بحسب ، ولا تقهى بموته وأن للرواية سلطانها على الجميع . ولا يمكن بالطبع معالجة موضوع الرواية في أقصى صورته ، في كثير من الأحوال ، دون أن يصبح موضوعها ملاما ورتيبا ؛ بيد أننا نستطيع أن نهذه بطرق شتى بحيث يبدو في شكل مستور ، وإن لم يكن أقل تأثيراً في النفوس بالضرورة . والروايتان المذكورتان آتيا ، وهى مأساة نان ، والجليلد ، توحيان لنا بشئ من هذا التهذيب ، بطريقة ما ، وإن لم يذكر ذلك بالفعل . لمأساة نان ناشتة من الرواية ... من اللعنة التي لم يكتبها الله ، بل حكم بها المجتمع على فتاة بريئة . ومؤلف مأساة الجليلد يبلّسح إلى الرواية باستمرار ، وهو يذكر لنا أن أخته برونكا قد وضعت حدا لحياتها بطريقة مفاجئة ، وليس هذا بحسب ،

بل هي قد أقدمت على ذلك بالطريقة نفسها التي فعلتها بطلّة المأساة . ونحن لا نلبث لهذا السبب أن ندرك العلاقة بين الفئتين . وهكذا تقدر ، في عقلنا الباطن العلاقة بين الشخصيات الواقعة على المسرح وبين القوى البعيدة عنه ، حق قدرها .

وثمة بالطبع طرق أخرى للحصول على هذا الشعور بالروح العام العالمي ؛ فالطرق التي تقل بها الكتاب المسرحيون . القدامى وفي عصر إليزابيث والمحدثون ، مسرحياتهم خارج حدود ميادين الحياة الحقيقية ، أو الحياة الفكرية طرق كثيرة لا يتناولها الحصر . وبعض هذه الطرق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمصدر الروح المنبع نفسه ، مثل طابع ذلك البوار الذي لاحظته الأستاذ برادلي في جميع مآسى شكسبير وطابع البوار هذا يسبغ القوة والسحر على الطابع المنبع كله بتصويره سمة هذا الكون .

وعلى هذا فقد سافنا تمحيصنا لذلك الوجه من أوجه المأساة نحو تحقيق إحدى الحقائق التي يمكن التعبير عنها ، جرياً مع العادة ، كما يلي : إذا افترقت المأساة إلى ما يُشعر بالروح العالمي الشامل ، وإذا لم تصور لنا إلا مجرد الأشياء الموقوفة زمن مخصوص أو التي لا تحدث إلا في مكان بعينه ، الأشياء المحصورة في الزمان والمكان ، فإنها بذلك تصبح شيئاً تافهاً لا غير ، ولن يدور في محبان أن تسمو فوق مستوى اللودراما . إن العنصر الأصيل في المأساة الرفيعة هو روحها العالمي الشامل ، فإذا لم نشر على هذا العنصر فيها فلسوف تسقط المأساة مهما كانت حسنة الكتابة . ومهما كان موضوعها كاملاً ، ومهما كانت شخصياتها مرسومة رسماً أيقفاً بارعاً ولسوف توضع في صف مأساة أردن أوف قهرشام ، أكثر مما تذكر مع هاملت وعطيل .

الفصل الثاني روح المأساة

الرأفة والرعب :

إن هذا الشمول ... أو الروح العام العالمى ... يفسر شيئاً واحداً عن المأساة ، إنه يرينا أن جزءاً على الأقل من العاطفة التى نكسبها من قراءة مسرحية عظيمة ينشأ عما يحدث بالفعل من أننا مسوقون إلى الاتصال بسلسلة من الحوادث تتصل هى الأخرى اتصالاً رائعاً بارعاً بالعالم الخارج عنها . على أن هذا ليس إلا جزءاً لحسب من العاطفة التى تطرأ علينا . وموضوع هذه العواطف (أو الاتصالات) التى تثيرها المأساة هو ما يمكننا الآن أن نتناوله فى تفصيل أوسع .

لقد قرر أرسطو أن هدف المأساة هو إثارة الرأفة والرعب (١) ، وموضوع المأساة هو دائماً موضوع الشقاء . إنه يعرض بكثرة للتناسخ ، والمذاب بنوعيه ، الجسمانى والادنى ، والجريمة . وتصور أهل المصور الوسطى للمأساة على أنها سقوط من الحياة الناجحة الموهبة ، إلى حضيض الشقاء ، ينطوى على هذه الحقيقة العامة : ألا وهى أن جميع مآسى الأمم كلها تنطوى دائماً على عنصر الألم والشقاء . وثمة مسألتان ربما تواجهنا بهذه المناسبة ؛ أولاهما هى : هل « الرأفة والرعب » هما حقيقة العاطفتان اللتان يفنى الكاتب المسرحى أن يحرص على توليدهما فى مأساته ؟ أما الثانية فهى :

(١) لارجوع إلى أقوال أرسطو عن العواطف التى تثيرها المأساة اقرأ كتاب بولشر (1859) Aristotle's theory & Fine Art ص ٢٤٠ وما بعدها — ومن ص ١٢٢ إلى ١٢٤

إذا كانت المأساة تعالج التماسه على هذا النحو فأى لذة نَجْنِيها منها ؟
 وواضح أن الإجابة على السؤال الثانى من هذين السؤالين يتوقف على
 الإجابة التى ستجيب بها على السؤال الأول ، ولهذا فلا بأس من أن ننظر
 أولاً فيما قرره أرسطو من أسرار الرأفة والرعب ، — إننا لا نستطيع أن
 نتأكد بالضبط ماذا يعنى أرسطو بهاتين الكلمتين : لكننا إذا أخذناهما
 بمعنومهما اللغزى الحادى لترويضنا ملياً فيما إذا كانتا تعبران بالضبط عن
 المواقف المفجعة الخالصة . إن عما لاشك فيه أن الرعب كثيراً ما تثيره
 المسرحية العظيمة ، ولو أن الرعب ليس هو العاطفة الرئيسية فى قوسم التظاهرة .
 ولكن الوضع يختلف بالنسبة إلى الرأفة ، فقد يحق لنا أن يساورنا الشك
 فى أى قدر عظيم من هذه الرأفة تتطوى عليه أية مأساة راقية . والمأساة ،
 فضلاً عن ذلك ، ليست موضوعاً لسكّاب الدموع . فالشجن يقف فى مستوى
 أدنى مرتبة فى فن المسرحية عن المأساة ، شأنه فى هذا شأن رقة المواقف التى
 هى أدنى مرتبة من الروح الإنسانى الخير الأصيل . والشَّجَن يرتبط
 ارتباطاً وثيقاً بالرأفة ، ولم نعادة بين كبار الكتاب المسرحيين من انهمك
 فى واحد من هذين بوصفه المحرك الرئيسى لمنصر النتيجة فى المأساة . (إن ريج
 إسكيلوس ريج عبوس عاتية ؛ والشخصيات التى يقدمها شخصيات فوق مستوانا .
 من حيث أذهانها وأخلاقها ، بسبب ترفضها وجاها . ونحن قد لا نستشعر
 الرأفة لمن نقرر أنهم أرفع منا مقاماً وأعز جاهاً . إننا نستطيع أن نأف
 بحال إنسان أو حيوان ، إلا أننا لا نستطيع أن نرى لحال إله . إن أحداً
 لا يطالبنا بأن نذرف دموعنا على بروميشوس أو أودست ، وذلك بالضبط
 لأنهما أعظم منا بسبب هذا السؤدد الذى يغمر حياتهما . ونحن لا نرى لحال
 عطيل إلى درجة الشعور بالرأفة ، لأن عطيل قوة فوق مستوى إدراكنا ...
 وهو قد يكون رجلاً نجاً — على فطرته — إلا أنه كائن قوى ، وذو هيبة .

ونحن لا نبيكي عندما تموت كورديليا ، بسبب ما في طبيعتها من صلابة تمنع غيراتنا من أن تنسكب .

ونحن ، لهذا ، إذا تناولنا كلا من أصحاب المآسي العظام على حدة ...
كلا من إسكيلوس أو شيكسبير أو ألفيروي أو إيسن ، ودرسنا بعض مسرحياتهم لصدمتنا هذه الصلابة وذلك العزم الذي لا يتنى ، والذي يتجلى في شخصياتهم وفي مسرحياتهم . إن ثمة دائماً شيئاً عبوساً وذات هبة يتغشى أرفع آيات فن المساة .

ونحن نهبط بالفعل إلى بعض المشاهد المثيرة للأشجان في شيكسبير ؛ وإنه ليصعب علينا أشد الصعوبة أن نقرر هل كان هذا ناشئاً عن ذلك الروح الذي كان موجوداً في أوائل القرن السابع عشر ، والذي كان سيئاً في نشأة الملامح المفجعة الرومنسية التي كتبها بومونت وفلنشر حوالي سنة ١٦٠٨ - أو إذا ما كان شيكسبير قد أحس بالحاجة إلى الشجن (أورقة الشعور) لأمرين: كنوع من التخلص من التوتر المتأه في الشدة ، وكنوع من التباين بين رقة الشعور (الشجن) وبين عبوس المساة وصراحتها الخالصة فبعد تلك التعاسة وهذا الروح الذي لقيه لير في تجواله في المرج الذي اكتسحته العاصفة ، وبعد ما اقتزعت عينا جلوستر Coram populo ، نحمد أنفسنا لحياة أمام ذلك المشهد الذي كان الأبد فيه من الشعور الرقيق الشاجن ، مشهد الملك الطاعن في السن وهو يستيقظ ليجد أن ابنته (كورديليا) حانية عليه . لقد يبدو أن هذه هي الفقرة الوحيدة تقريباً ، في مساة الملك لير التي حاول فيها شيكسبير علماً لإثارة الرأفة ومشاعر الحنان فينا . لقد كان كل شيء في المساة جامداً كالصخر الأصم ، فهذا المشهد الوحيد كان بمثابة التفرج للأثر الضخم الذي تركته فينا الفصول السابقة ، وكان ملة من الراحة منحنا لإياها قبل أن نمضي في سيلنا إلى الختام الذي هو أشد هولاً حتى من تلك الفصول السابقة . إن هذه الفقرة بالرغم من كونها فقرة رائدة صاغتها عبقرية فنية صناع ،

ووضعتها في موضعها القذ الذي ليس لها غيره ، إذا تناولناها على حدة ومنفصلة عن الرواية كلها ، لرأيناها في مستوى أقل مرتبة من حيث التعبير المفجع ، من سائر المسرحية ؛ وهذه الظاهرة نفسها يمكن أن نلقاها في مسرحيات شيكسبير الأخرى . فذدمونه ، هذه الشخصية الضعيفة التي لا تثير فينا أى شعور بالاهتمام بها ، يجعلها شيكسبير غرضاً لمشاعر الحنان فينا . وفي هاملت ، نلاحظ أن مشهد جنون أوفيليا هو مشهد قصدة شيكسبير إثارة مشاعر العجب فينا . وكل من أشجان دوزدمونه ، وأشجان أوفيليا هي بمثابة التنفيس عما لقيناه من توتر الأعصاب في الرايتين اللتين تبدوان فيهما .

فإذا بحثنا على هذا النحو في العلاقات بين التعبير المفجع الخالص وبين العجب المثير للمواقف أمكننا أن ندرك جيداً السبب في وجود هذه الهوة التي تفصل بين المسرحيات الجديدة التي ظهرت بين عامي ١٦٣٠ و ١٦٤٠ وبين مسرحيات شيكسبير (المتوفى سنة ١٦١٦) ؛ وأن ندرك أيضاً السبب في أن المسرحيات الحديثة . كـ «الزوجة الثانية لمسترت تانكراي» ، مثلاً (The Second Mrs Tanqueray) تهبط دون المستوى الأعلى لفن المأساة . إن بعض هذه المسرحيات جيد البناء بصورة رائعة ، والصنعة الفنية فيها صنعة بارعة ؛ إلا أن عوامل الجاذبية فيها موجهة نحو الجوانب الأكثر رقة ونعومة من طبائنا . إن الإنسان ليتولاه العجب إذ يتعامل عما إذا لم يكن النقاد الكلاسيون والكلاسيون المحدثون ينظرون في الواقع نظرة التقديس الحق إلى هذه الحقيقة الخاصة بالمأساة حينما كانوا يجاهدون بكل ما أوتوا من قوة ضد البدعة الرومنسية والمذهب الرومنسى . وبالرغم من أن الكلاسيين المحدثين لم يتناولوا هذه النقطة تناولاً يذكر ، وبالرغم من أنهم لم يهسؤوا المسئلة بإشارتهم إلى «القدماء» ، وبذكرهم نظرية المحاكاة ، فهم ربما شعروا بأن القواعد التي اخترعوها كان يمكن أن تحفظ للمأساة هذه الصلابة وذلك الجلال الجامد الذي لم يكن يقوى على تقويضه تفويضاً

سريعاً إلا الأفكار الرومنسية . والكتاب الرومنسيون المحدثون يتلفون مسرحياتهم بإهمالهم توخي هذه الصلابة في نسجها . فمسرحيات فورد مسرحيات جيدة إلا أنها ليست من المأساى الراقية ، ومسرحية كولردج « تأنيب الضمير Remorse » تحف في إثارة مشاعرنا ، بالرغم من أركانها المظلمة التي تهبطها شعلة متوهجة واحدة ، وبالرغم من هجومها التي تنز منها الرطوبة المتعفنة . والظاهر أن معظم الكتاب المسرحيين في جيلنا الحديث عاجزون عن خالق المأساة الحقيقية لما يفتقرون إليه من ذلك الجلال الذي لا بد منه في الطبع والهدف . ومن الممتع في هذا الصدد أن نلاحظ أن الكتابين المحدثين الذين كادا يفلحان في تحقيق تلك الصبغة الأصالية للمأساة الراقية هما أوجين أونيل Eugene O'Neill ، وسين أو كاسي Sean O'Casey وكلاهما يديان في مسرحياتهما صلابة معينة تكاد تبلغ حد الغلظة في تناول كلاهما صلب ؛ وكلاهما خشن ؛ وليس منهما من يبدو أن لديه أى استعداد للانهماك في مجرد الشاعر الرقيقة ؛ بينما الرأفة في كل منهما قد طفت عليها عاطفة ما ، أعلى منها وأشدّ تهجها . إننا نجد في مأساة The Silver Tassie^(١) رنين ذلك الافعال الذي يمنع من التردى الناشء عن ضعف ، في حماة الشجون الناشء عن سرعة التأثر ؛ إن الكاتب يدعو بنا في هذه الرواية إلى القمة التي تفتح الأبواب على مصاديها ليدخل الغضب ، وربما الكراهية والتعزز ، وروح البولر والجور ... ، تدخل كلها غير مستأذنة ، وقد تركت كل ما هو مشج عرك للعواطف الرقيقة يتقلب في الحضيض الأسفل . إن سمة الموضوع نفسها ، كما هو الشأن في كل مأساة بمعناها الصحيح ، تتضمن عاطفة أخصب وأعق وأقوى مما يتبعه لنا مسرحية عاطفية بأكية من المسرحيات التي تسيل الدموع . ولنا بعد هذا أن نقول إن المأساة لا تهدف إلى إثارة الرأفة في القلوب لكنها تهدف إلى استظهار شعور يجعلنا نقفر أفواهنا كما نفعل أمام كل ما هو عظيم جليل .

التفريح من إصر الفجعة :

(١) نظرية التطهير :

إننا لم نتناول حتى الآن إلا هدف المأساة الرفيعة ، في الحدود التي يؤثر فيها هذا الهدف على روحها العام . وقد يكون من المناسب الآن أن ندع هذا الروح ، أو ذلك الهدف ، لكي ننظر فيما يمكن قيمته : التفريح من إصر الفجعة tragic relief ، ومن الكلام على هذا يتألف الجواب على السؤال الثاني من السؤالين اللذين قدمناهما في مطلع هذا الفصل ، ومن المسلم به أن المأساة تتناول موضوع الألم ، وأحياناً تتناول موضوع الرذيلة ، وفي كثير من الأحيان موضوع الشقاء ، وفي كثير من الأحيان أيضاً ، وإن لم يكن هذا بالضرورة ، موضوع الموت . ومن ثمة فنحن نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت مشاهدة ذلك الألم ، أو هذا الدمار الموحش ، تثير مازع المثمة فينا ؟ لقد كانت أقدم الإجابات البائدة عن هذا السؤال هي تلك الإجابة التي قال بها أرسطو ، والتي يؤكد فيها أن المأساة ، بإثارة مشاعر الرأفة والخوف فإنها تحث فينا تطهيراً Katharsis من هاتين العاطفتين ومن العواطف الشبيهة بهما . وقد فُهم كثير من الجدل حول ما تعنيه كلمة Katharsis هذه : ففي أوائل عهد النهضة (حوالي سنة ١٥٤٨) ذهب روبرتلي Robertelli إلى أن الميلسوف اليوناني (أرسطو) كان يقصد أننا بمشاهدة المأساة نتعود على الأمور المرعبة ، وهذا ما يساعدنا على السير في طريق الحياة المليء بالشوك . أما جيرالدي فقد زعم أن التطهير لا ينطبق على الرأفة والخوف في ذاتهما ، ولكن على العواطف الشبيهة بهما . وذهب لسنج إلى أننا نفتقر إلى الاتزان في الحياة ، وأن ثمة في طبائعنا (ما كثيراً جداً ، ولما قليلاً جداً ، من الرأفة والخوف ، وأن أرسطو كان يؤمن بأن تمثيل الأمور المفضحة كميل بأن يزود أذهان النظارة بقدر ما من التوسط

والاعتدال . أما المعلقون الأقدم عهداً فلا يمتنا عرض آرائهم . وأما العلماء المحدثون فقد يبتوا أن كلمة تطهير Katharsis هى فى الحقيقة كلمة طيبة استعملت هنا استعمالاً مجازياً ، وأن معناها الصحيح هو « التطهير » بمعنى التلدين ، (أى أخذ داء مُسهل) . وقد استعملها أرسطو ، كما وضع لنا ذلك الأستاذ ل . ل . لوكاس ، بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، أى التفريج ، أو تخليص أقمصنا من ألوان السكت ؛ كما كان يستعملها أيضاً بقصد الإجابة المباشرة على انتقادات أفلاطون المقررة (الخبيلية) : على فن الشعر . وقد يكون فيها قاله أرسطو شيء من الحق ؛ إلا أننا لا نجد ما يمنع من الاعتقاد بأن النظرية فى ذاتها مسرفة فى ناحيتها الأخلاقية بحيث لا يمكن أن يكون فيها الجواب الكامل لسؤالنا . ونحن ، بعد هذا كله ، لا نذهب إلى المسرح لمشاهدة مأساة ، بفكرة تناول جرعة من دواء ذهني (وإن تكن المأساة فى مذاق الكثيرين من رواد المسرح لها قطعاً نفس الطعم الكريه الذى يرتبط دائماً بالأدوية المفيدة) ، ثم لا بد من التساؤل عما إذا كنا ننال نصيبنا ولو فى غير وعى منا ، من أى أثر حقيقى من آثار التطهير ؟ والظاهر أن ثمة أيضاً أشياء أخرى ذات أهمية أكبر فى المناظر المفجعة ، وربما حق لنا أن نذهب إلى ما ذهب إليه الأستاذ لوكاس حينما يفضى بمبحث أرسطو بوصفه قطعة من الدفاع الخاص عن فكرة ما ، غير ذات أهمية ثابتة

(ب) مهزل البطورة :

إذا أمعنا النظر فى عواطفنا بدقة قد نجد أن أول أسباب سرورنا ، بل إن أعظم أسباب هذا السرور المستمد من مشاهدة مسرحية مؤلمة ، وبالأحرى أهم عوامل التفريج من إصر الفجيعة ، هو أن تتجلى فى أحد الشخصيات ذات « الشرف الرفيع » سمة من السمات التى يكاد جلال

البطولة يغلب فيها على جميع السمات . وعلى هذا ، فن صميم روح الرواية ينبعث شطر كبير مما يعوضنا عن الرعب والخوف اللذين يثيران مشاعرنا . إننا نستمتع بقراءة « هاملت » ، أو بمشاهدتها ، وذلك بما تلحبه في هاملت من الأمانة والطيبة المتأصلة في غريزته . إننا نراه والظروف تتكالب عليه ومن حوله ، إلا أننا مع ذلك نرغب في مشاهدة هذا كله لأننا نعلم أن شرفه وطيبة عنصره المتأصلة ، سيتصران على الشر ، وعلى الموت . . . وهذا هو ما يحدث أيضاً في شخص كورديليا ؛ فكورديليا تموت ؛ وربما خطر في بالنا ، لحظة ، ونحن نقرأ مأساة الملك لير ، أن نتساءل عن الحكمة في قتلها ، إلا أن مثل هذه الفكرة لن تطرأ لنا في بال ونحن نشهد عرضاً تمثيلاً للمأساة ، بل لن تطرأ لنا هذه الفكرة في بال لو أننا قرأنا لير قراءة صحيحة . فنحن لا نفكر فيها إذا كان من العدالة أو من الظلم أن تموت كورديليا ، لأن مسألة العدالة لا تخطر في بالنا على الإطلاق ؛ وذلك لأننا إذا قارنا بين نفس كورديليا ، وما هي مفطورة عليه حقاً . كان موتها لا شيء . لقد أصبح الموت شيئاً لا أهمية له . والواقع أننا نستطيع أن نقول إن الموت ليست له أهمية حقيقية في المأساة . وإذا كانت الملهاة تفترض أن الحياة شيء سرمدى ، وأن الموت حلم من الأحلام ، فإن المأساة تفترض أن الموت شيء عتوم ، وأن الأجل لا أهمية له بالقياس إلى ما يصنع الإنسان قبل أن يفوق الموت .

والمثالان اللذان قدمناهما كلاهما من شيكسبير . إلا أننا نتجود أن شيكسبير ليس هو وحده الذى يتفرد بتصوير الشرف في رسم شخصياته ، ففريجا لما يعاينه للفرج من إصر العجيبة . إن السمة الغالبة في المسرحية اليونانية هي هذا الشرف الرفيع ، وتلك التفضة العلوية الجليلة ، فهذا أودست ، ثم أوديب ، وبروميثوس . . . ومن لإلهم من الشخصيات البارزة كلها في المسرحيات اليونانية ، هي شخصيات ميبية في نسب

بطولاتها. لقد رأينا كيف أنها لا يمكن أن تتميز شيئاً من الرأفة لما
تسمرنا به من جلالها ... وعلى التقيض من ذلك ... لقد بولغ في تصوير
هذا الجلال حتى يبدو كأنه يقف في مستوى أعلى منا يحملهم أشبه بأنصاف
آلهة، وكأنما يحملهم شرف هو أعظم درجات من الشرف الذي يليق بسكان
هذه الأرض. وحينما نمن النظر في شخصيات المسرحيات اليونانية، وفي
شخصيات مسرحيات شيكسبير، يتضح لنا في الحال أن مسرحيات البطولة
التي ظهرت في إنجلترا في فترة عودة الملكية، بالتمام ما بلغ رسم الشخصيات
فيها من السخف، إن هي إلا مبالغات صريحة وبدجة تجاوزت الحدود
في تصور نفمة البطولة التي تتجلى في شخصيات إسكيلوس وشيكسبير. ولقد
رأينا من قبل، كيف أن مسرحيات البطولة هذه قد بالغت على هذا النحو
في تصوير الصراع الداخلي الذي بلغ كماله في صفته الطبيعية في أبطال
شيكسبير، بحيث أسالته مجرد شأن من شئون الحب والشرف، وهكذا
نجد أن شخصيتي دريدن : المنصور ومتزوما . إنهما إلا صورتين
مكبرتين رسمتا وفقاً للخطوط التي رسمت بمقتضاها شخصيتا عطيل وأوديب .
وبالرغم من أن واحدة من مسرحيات البطولة هذه لم ترتفع قط إلى مستوى
التعبير القاجع الخالص، فإننا قد نجد أن مسرحية البطولة، باعتبارها
طليقة خاصة، تصلح للدلالة على خصائص كثيرة من الإنتاج الصحيح
في عالم المسرحية. إن مسرحية البطولة ليست إلا مأساة صحيحة تتجاوزها
مؤلفوها حدود الاعتدال، وبالفعل في تفخيم عناصرها، وجعلها
أكثر وضوحاً.

(م) الشعور بعامل الرفعة والشرف :

على أننا هنا نواجه مشكلة بالغة منتهى الخطورة والصعوبة. لقد ذكرنا
من أمثلة البطولة في المسرحية اليونانية شخصية أورست، ومن شيكسبير

شخصية ماكتب ، وكلتا هاتين الشخصيتين من الشخصيات التي ترتكب جرائم شليمة شناعة بالغة ويطرق شتى ، ونحن نرى ألا بد من النظر في أمر هذا الشرف من حيث صلته الوثيقة بالفضيلة ، التي تربطها بالشرف وشانج القرى . على أن الفضيلة كلفة غير ذات معنى تام محدد ، وهي تختلف من دين إلى دين ، ومن شعب إلى شعب ، ومن أمة إلى أمة . ومن جيل إلى جيل ، ومن فرد إلى فرد . وهذا أمر ربما سلم به الجميع ، اللهم إلا المتطرفون من رجال الأديان من مختلف الطوائف والتسل . إلا أنه بالرغم من مثل هذا التسليم فليس ثمة من يستطيع أن ينكر أن الإنسانية تطوى على غرائز معينة مشتركة ، نشأ بعضها عن العادات التقليدية الاجتماعية ، التي تتفق بسببها على تحليل أو تحريم أفعال محددة ، وبخاصة تلك الأفعال ذات الطابع الأميل إلى فاحية العنف . فالقتل مثلاً ، ولا سيما قتل شخص من المقربين إلى القاتل ، ينظر إليه بعين المقت من الجميع ، وإذا أدخلنا جريمة القتل هذه في مأساة ما على أن يكون مرتكبها بطل هذه المأساة فلا مندوحة للكاتب قبل كل شيء ، إذا كان من الكتّاب الذين يراعون كرامة مهتهم وشرفها ، من أن يبرز لنا بواعث عديدة مقبولة لا ارتكاب الجريمة ، وأن يبدى في تفكير البطل انفعالات لها من القوة ما يكفي لموازنة ما قد تثيره الجريمة في نفوسنا من الاشمئزاز ما لم نعرف ذلك كله . وهذا معناه أننا يجب أن نشعر بأن الكاتب المسرحي نفسه مُشرب بما يمكن أن نسميه أشرف مشاعر القلب الإنساني . فإذا تناول موضوعه ك مجرد فرصة مناسبة امراض الحوادث المثيرة للعواطف فيعتقد تكون مسرحيته إذا كانت تهدف إلى نعمة المأساة شيئاً تعافه النفوس وتنفر منه تفرزاً ، فإن لم تهدف إلى ذلك فإنها تهوى إلى الدرك الأسفل من مسرحيات الميلودراما . وحلقة حاملات الخمر المقدسة (خورفودوا Choephoroe) من مأساة الأورستية لإسكيلوس تمدنا بمثال مناسب للعلاج الراق لمثل هذا الموضوع ؛ فلقد صور لنا الكاتب

اليوناني في هذه الحلقة البطل أورست وقد امتلأ ذهنه باستمرار بالشك والرعب . وأورست يشعر بالفزع والاشمئزاز من نفسه قبل أن يقتل أمه كليتمسترا ؛ وهو يشعر بالرعب وهو في طريقه إلى هدفه الحائر ، فإذا نفذ جريمته ظهرت له رباب العذاب ، وهي هنا أشبه بمشخصات لأفكاره واتصالاته هو نفسه ، فلا تزال به حتى تشرف به على الجنون . أما الباعث له على جريمته فقد صورته إسكيلوس قصوراً بارعا تاما ، والجريمة بالرغم من الباعث عليها متداخلة في نسج الرواية ، يُغشها الذعر الشديد والعار المطلق .

ولو كان النظارة من جيل أحدث عهداً ، وأكثر حساسية لكان مثل هذا الباعث نفسه أقل من أن يشفع في نظرم لارتكاب الجريمة ؛ وقد فطن ألفييري إلى ذلك حينما رأى أن يؤلف مسرحية من هذا الموضوع ؛ فبطل مسرحيته أورست يتدفع في المسرح ذات البمين وذات الشمال ، وقد جن جنونه من شدة الغضب على إيجستوس ، أكثر من غضبه على أمه ... إنه يغمد سيفه في صدر إيجستوس ، ثم إذا هو يذبح أمه كليتمسترا وهو في غمرة من غمرات الجنون ، ودون أن يدري ما هو قاعل ... لقد أعماه خيله فهو لا يعرف ما يأتي وما يدع ... وحينما يدخل المسرح ومعه بيلاد وإلكترا تراه يتهاول جذلا بالقضاء على قاتل أبيه :

أورست :
يارعا كما الله ، فيم هذا الحزن
أتبا يا شريكى في هذا كله ؟ ... ألا تعلمان أتى قد ذبحته ؟ ...
أفكرا ... إن الدم لا يزال يقطر من سيفى ... أواه ...
إنكما لم تشاركاني انتصارى ... هلما فاشبعا عيونكما الجائمة من
هذا المشهد النسم ...

بيلاد :
يا له من مشهد ... أورست ...
أصلى سيفك ...

- أورست : لماذا ؟ ...
- ييلاد : أعطني سيفك ...
- أورست : ها هو ذا ...
- ييلاد : إسمع ، إقتنا لن نستطيع البقاء في هذه البلاد أكثر مما بقيتنا . تعال .
- أورست : ولكن ... لماذا ؟ ...
- إلكترا : لوه ... تكلم يا ييلاد ... تكلم
- أين كليتمسترا يا ترى ؟ ..
- أورست : دعها وشأنها
- فريما تكون الآن مشغلة بإشعال النار في الكومة التمه (١)
- ييلاد : لقد فعلت أكثر من أخذ النار ... ولكن هلم ... تعال .. من هذا الطريق ولا تتكلم أكثر مما فعلت ...
- أورست : ليت شعري ماذا تقول ا ...
- إلكترا : مرة ثانية
- إني أراك عن والدتي يا ييلاد ا ... يا لول ا ...
- يا للشعريرة التي تسرى في فؤادي
- ييلاد : باللاهة ..
- إلكترا : هل ماتت ...
- أورست : هل قتلت نفسها بعد إذ استبد بها جنون الغضب ا ...
- إلكترا : ييلاد ا ... واصيبتاه ا ... إنك لا تهيب ا ...
- أورست : خبرني ...
- ماذا حدث ؟ ...
- ييلاد : لقد طعنت ...
- أورست : ومن طعنها ...

(١) كومة الحطب فوق جثث المصطوس لماتها (د)

ييلاد : هلبا ... لئرحل ، من هنا ...

إلكترا : لقد قتلها ...

أورست : أنا ... أرتكب جريمة قتل الام ؟ ...

ييلاد : لأن سيفك

قد اخترق صدرها عندما كنت في غير وعيك ، وقد أعمى الغضب

عيفيك ، وأنت منقض على إبيستوس ...

أورست : أوه ... أى

ذعر يتشاقى ا .. أنا ... قتلها ... إلى هذا السيف

يا ييلاد ... أعطنى إياه ... فلا بد أن ...

ييلاد : كلا ... لن يكون هذا ...

إلكترا : أخى ...

ييلاد : أورست أيا التمس ا ...

أورست : منذا يتنادى بقوله أخى ...

أنت أيتها الآتى الى قد تكون حافظت على حياتى

لئذ خرنى لكي أقتل أى

أعطينى ذلك السيف .. ذلك السيف ... يا لربات العذاب : ماذا

جنت يدى ا ... أين أنا ؟ ... من هذا الذى يقف بجانبى ؟ ...

من هذا الذى يقف بجانبى ؟ ... من هذا الذى يصب على جام

العذاب ؟ ... أوه ا ... إلى ... أين أستطيع الهرب ؟ ... أين أستطيع

أن أخفى قسى التمس ا ... أين ا ... ماذا ؟ ... أتعلمق فى ؟ ...

أو ... أنك تطلب دماً

فها هو ذا : الدم ... إتنى ما حرقته إلا لك وحدك ا ...

إلكترا : أورست ... أورست ... يا أخى التمس

إن أبانا لا يسمعتنا ... فلقد خربت حواسه ... ويذنبى علينا

دأبما يا بيلاد العزيز أن تقف إلى جانبه

بيلاد : يا القسوة

شريعتك أيها القضاء المحترم

فهذا المشهد الأخير مشهد بالغ حد الكمال في تحفظه وقوته . إنه لا يدل على عبقرية ألفييري وشرف تفكيره وخلقه فحسب ، بل يرينا كيف يلائم المسرح بين نفسه وبين حاجيات الأجيال المختلفة ورغباتها . لقد كان تناول إسكيلوس لهذا الموضوع علاجاً من وجهة النظر الإغريقية ، بحيث لو أننا وضعنا أنفسنا في ذلك العالم الجديد لأمكننا أن نلتذ شرف هذا تناول وجلاله ؛ إلا أنه كما أدرك ألفييري ، تناول لا يصلح بالضبط لعالم العصر الحديث .

ونستطيع الآن أن نخلص من مسرحيتي إسكيلوس وألفييري هاتين ، إلى مسرحية لسوفوكليس قديمة الشبه منهما^(١) ، حيث لا نلبث أن نرى في الحال ضعفا لا شك فيه في تلك النغمة . . فبينما نجد أوردست في مسرحيتي إسكيلوس وألفييري يمثلان عاراً وتأييب ضمير ، نراه هنا وقد خلا من كل أثر للذعر من الجريمة التي جنتها يده . وبالرغم من براعة البناء ، والدقة في رسم الشخصيات ، فلاحظ أن الضمور بالشرف مفقود ، وأن المسرحية تهبط هبوطاً خطيراً إلى حد إثارة المشاعر Sensationalism تلك الإثارة التي هي الصخرة المشنومة التي يرتطم بها فن كتابة المسرحية فيكاد يقضي عليها... ويمثل هذا بالضبط يمكننا المقارنة بين مأساتي ميديا ، سواء التي كتبها بوريندز ، أو التي كتبها سنكا . فيديا التي صورها بوريندز مأساة قد جانبها الرقة وليس لها هذا السناء الرفيع ، ولا جلال البطولة اللذان تسم بهما مسرحيات إسكيلوس ، ولكن كاتبها اليوناني قد بذل كل ما وسعه من جهة ليستثير من أجل ميديا مشاعر النظارة . إن ميديا امرأة مهجورة لا نصير لها ،

(١) اللؤلؤ يحدد بالعلج مأساة إلكترا (د)

امرأة تحالفت عليها الموم فأيقظت فيها كل ما كان قد سكن في صميمها من وحشيات فجأة بدائية ، حتى لتبدو الجريمة^(١) التي أقدمت عليها كأنما تنبع من مصدر طبيعي . ويمكننا أن نقول إن ميديا پوريبيدز هي مخلوقة عاطفية إلى حد قليل ، إلا أنها تصور لنا لونا من ألوان الشرف الفطري الساذج ، يحتاط فيه الفزع الفج بما يضطرب في صميمها من كراهية ورغبة في الانتقام فإذا رجعنا البصر في ميديا سنكا ، تبين لنا في الحال أننا أمام مخلوقة أخرى ، مختلفة تمام الاختلاف من ميديا پوريبيدز فيديا هنا ليست شيئا أكثر من مخلوق منهط من الشخصيات الشريرة الميلودرامية ؛ ونحن نحاول عبثاً أن نعتز فيها على أي عنصر نبيل نبلا حقيقياً ، إننا نلس فيها كثيراً مما يهز المشاعر ، وكثيراً من ألوان الرعب والقنوط تهال فوق رأسنا أنهايالا ... بيد أننا لا نلس فيها شيئاً يدل على أن سنكا — مؤلفها الروماني — كان يشعر بما في جرمها القادح من هول . وبهذا يسقط سنكا في أعظم تجربة . ولا نكاد نجد ما يدعو هنا إلى ذكر شيكبير على الإطلاق ... فلقد اختار هو أيضاً شخصياته الشريرة ، لكنه راعى أن تنطوي كل منها على شرف رفيع . وهذا ما كبث الذي يُجرم مرتين وثلاث مرات :

إنه هنا في أمان مضاعف :

أولاً : لأقربى من أقربائه ، ومن رعاياه

وكوني هذا وذاك يوجب على ألا أكون صاحب هذه القصة ، ثم كوني مُضيفه الذي ينبغي أن يوصد الأبواب في وجه من يبغي قتله يحتم ألا ألتجئ عليه الحنجر بنفسي . وفضلاً عن ذلك فدنكان هذا يتصف بالحلم والدعة ، وقد كان صريحاً طاهر الدليل في منصبه العظيم . وإن فضائله

(١) الإشارة هنا إلى قتلها مروس زوجها بالقبض السموم أو قتلها ونفياً بمشهد من

أيها (٥)

سدافع دفاع الملائكة بصوتها المذموم كالطبل ضد

هذه الجريمة الشنعاء ، جريمة القضاء عليه . . . (١)

إنه يرى أحوال فله حينما توجه ، إنها تجعله يرجف من الرعب أول
ما تخطر بباله . إنها تملأ خياله برؤى الخناجر الماطخة بالدماء . وهو يقدم
رجلا ويؤخر أخرى نحو هدفه المنشوم . إنها تلفح أياها البواق بوخزات
الضمير الذي يؤرقه الفكر .

لعل ثمة شيئاً من الرعب هو الذي يقبض يدها ملت المترددة . إنه يتهم
نفسه بالجن ، وهو يقول إن « الدين » هو الذي يردده ويُسَوِّقه ؛ وهو
لا يستطيع أن يغمد خنجره في صدر الملك الصكبر في غير ما فضال ؛ وعطيل
هو أيضاً يرمق كل مافي جريمته من بشاعة . إنه يشعر بكل مافيها من أسف .
ثم هو يقضى على دزدمونه وأحوال البطولة تمتصر شفاف قلبه . فالذي يخرجه
عن طوره فيدفعه إلى خنق زوجته هو « باعث » ، وليس أناية الغيرة ،
وهو بالقضاء عليها إنما يقضى على نفسه .

أطفئوا الأنوار . . . ثم . . . أطفئوا الأنوار

وإنك مهما جهدت فلن تهتد في أى من مسرحيات شيكسبير الحالية
من الشوائب هذه الفضيلة العالية . . . هذا الشعور بكل ذلك الذى هو خير
ما فى الضمير الإنسانى وأسماء . . . ومثل هذا الطابع نفسه تخلفه فى ربنا
مسرحيات إسكيلوس وسوفوكلس وإيسن ، وما أجل ما تصور كلمات جيته
هذه الحقيقة : « إذا كان لشاعر من الشعراء مثل روح سوفوكلس العالية ،
كان تأثيره قاصداً على الدوام ؛ مهما كان نوع العمل الذى يقوم به » .
والمشكلة هنا ليست مشكلة تهذيب وإرشاد . وليس من الكتاب المسرحيين

الغناء من كان واعظاً مرشداً ، وإن كانوا جميعاً ، وبطريق غير مباشر ، من دعاة الفضيلة الصارمين . وإسكيلوس ، وسوفوكلس ، وشيكسبير ، وراسين ، وآلفيري ، وإيسن - كل هؤلاء يستوون فيما يشتركون فيه من الترفع والاستعلاء ؛ إنهم يقفون بنأى عما يحلقونه من مسرحيات ، ولا يتدخلون في مجريات هذه المسرحيات على الإطلاق ؛ ومن ناحية أخرى ، هؤلاء وإن كانوا جميعاً قد تبنوا ثقافة العدالة الشعرية^(١) ، التي أضلت عدداً كبيراً من صفار الكتاب المسرحيين ، وبالرغم من أنهم كانوا يظهرون بطريقة أو بأخرى فهمهم لضيق ذلك التصور للبأساة ، التصور الذي يجعل من الموت عقوبة ومن الحياة مثوبة ، تقول إنهم مع هذا كله قد دلوا جميعاً على أنهم قادرون بصفة عامة على توخي العدالة .. عدالة أوسع أفعاً وأكثر عظمة (فيما حققوه من ذلك في مسرحياتهم) . مثال ذلك هذه الآلام التي قاساها لير ، لأنها يمكن أن تعد من جهة عقابه الحق على ما كان فيه من كبر وعُتُو ، إلا أن التماسه التي انصبت على رأسه لا تناسب ، من جهة أخرى ، مع غلظته التي غاطها . واقد سماه شيكسبير فجعل من آلامه شرفاً له ورفعة .

ورب ناقد يقول إن لير لم يكن قط ملكاً أعظم مقاماً وأمر جلالاً ، منه وهو واقف مجرداً من شارات الملك وزخارفه ، مجللاً بهذه الحالة من المهابة النُشْرة التي رُدَّته إنساناً . وكورديليا هي أيضاً وهي تقاسى بسبب محافظتها على كرامتها ، إلا أن عالمها جديداً يتفتح أمامها ، وهي تقاسى ما تقاسى . ثم هذا هو ما كتب الذي لا يفهم نكد الحياة إلا بعد مقتل دنكان ، ويتأكد من باطل كل ما جنت يده ، ثم يرى ، بمعارضته بين أوراق الخريف الحثيم الصفراء ، التي تذروها الرياح ، وما كانت عليه

(١) العدالة الشعرية Poetic justice و العمل الأدبي (المسرحية ، واللمسة ، وللنظومة الشعرية) هي أن تنتهي كل من هذه بفعل الشخصية الشريرة Villain ووجهة الشخصية الحيرة تملأ لرسا الجامع (د . خ)

في الربيع الدابر من نغرة وخضرة ، ماذا خسر من جمال وجلال بين يومه وأمه . إن الموت بالقياس إليه ليس بمقوبة ؛ إن عقوبته قد وقعت بالفعل . من أجل هذا يمكننا أن نقول بعامة إن مأساتي أير وهاملت مأساتان فيهما عظة وفيهما إرشاد ، ولكن لا على الصورة التي نجهدها في مأساة الكاتب Lillo « تاجر لندن » London Merchant أو مأساة الكاتب هولكروفت Holcroft « الطريق إلى الدمار » Road to Ruin وهما يتجلى السبب في أن جميع المآسي العظيمة تصور لنا مشكلة . ولا تقدم لنا حلاً على الإطلاق . إننا نواجه في هذه المآسي الرعب والخوف والشرف والألام في مثلها العليا بحيث نلن مشكلاتها . ونقتدح حلولها . وبالرغم من أننا نقسم بأن كاتب المسرحية العظيم حينما يكون من طراز شيكسبير أو سوفوكلس ، بمعارضتهما بسنكا ، هو في جانب النبيل والإحسان دائماً ، فإنه لا يتخلل عن رسالته في عالم النوق الفني والمهارة البناء بحيث يهبط إلى التفسير بقضية من الفضائل ، أو إعطاء العظات والدروس التي يلجج بها السنة شخصياته المسرحية . . . إنه يترك هذا كله لمن هو أدنى منه مرتبة من الكتاب ، أو لهؤلاء الذين أضلهم تلك النظرية الباطلة التي لا تجعل من الفن شيئاً له قيمته إلا ذلك الفن الذي يخدم غرضاً إرشادياً فيه وعظ وفيه هداية . إن براعة شيكسبير في التماس الحيل لفنه هي براعة الفن الراقى ، وهي ليست سمة عامة به وحده ، بل يشارك فيها كتاب اليونان فيما قبل التاريخ المسيحي ، وكتاب أوروبا الحديثة .

(د) اومساس بالروح العالمي الشامل :

فن شرف الشخصيات ، ومن شرف الغاية الأخلاقية التي يتضمنها الموضوع — وإن لم يصرح بها الكاتب مطلقاً — بأن الجزء الأكبر

من التفريج عن النظارة من إصرر المأساة . ولكن هذا ليس هو كل شيء ..
 فإن جزءاً آخر يأتي من ذلك الروح العالمى الشامل الذى سبق أن
 قررنا أنه السمة الأساسية فى كل بمأساة راقية — هذا اللون من ألوان
 الاتصال بعالم اللانهاية . فإذا كنا من المؤمنين من أهل الأديان ، قلنا إنه
 اتصال بقوة إلهية ، وإذا كنا غير ذلك ، قلنا إنه اتصال بقوة الكون
 الشاسع الذى لا يعرف الحدود . وحينما وجهنا النظر فى المسرحية الراقية
 وجدنا روح هذا التماسى إلى دوى أعلى ؛ وإن كنا نجد له فى المسرحيات
 الأقدم عهداً سمة دينية أكثر وضوحاً بطبيعة الحال . أما فى المسرحية الحديثة
 فالأرجح أن تستخدم فيها العوامل العلية — كالنفوس والارتقاء ،
 والخصائص العنصرية ، والوراثة .. بل العوامل الاجتماعية المجردة ، والعرف
 فكم أن مأساة الأشباح مأساة ورائة ، نجد أن مأساة فلان ، التى تتناول
 الموضوع نفسه ، كما مر بنا ، مأساة تعاليد اجتماعية إلى مدى بعيد . وكثير
 من المأساى الحديثة لا تعتمد على شخصيات معينة تعيش فى بيئات منزلة
 بل تعتمد على أفراد لهم مكانهم فى غمرة القوى الاجتماعية التى يستمدون
 منها أفراسهم وأزواجهم ، وقد تكون لدينا مسرحيات يستمد فيها الباعث
 motif بأكمله من مثل هذا المصدر ، ومن قبيل ذلك مسرحية بيت دمية .
 ومسرحية مسز تانكرائى الثانية (زوجته الثانية) . فى هاتين الروايتين
 نرى أن الشخصيات موضوعة فى الظروف الفريدة التى تسبب التطور الفصيح
 لعقدة المسرحية ، بعامل اتصالها بأداب المجتمع فى كل ، وبعامل رد فعلها
 فى هذه الآداب .

فاستعمال هذا الروح العالمى الشامل — أو الصيغة الشاملة — أداة
 للتفريج من إصرر المأساة ، هذا الاستعمال الذى يرفع على الفور العواطف
 الحقيقية للشخصيات التى أمامنا ، ثم يحط من شأنها بحيث تصبح شخصيات
 تافهة ، هو استعمال لا يكاد يختلف من رواج هذا البوار الذى لاحظنا أنه

يتجلى أكثر ما يتجلى في مسرحيات شيكسبير . إننا نشعر أن الكاتب المسرحي قد أصبح عظيماً ... كالطليعة نفسها ... متحجر القلب ، كالطليعة أيضاً . وكثاب المأسى هؤلاء يبدون ، بما فيهم من قوة وصرامة كأنهم متحدون بالقوة الضخمة لهذا الكون المادى . ثم إن سمو عقولهم فوق رواياتهم وما فيها من شخصيات ، وفيما وراء هذه الروايات وتلك الشخصيات ، يأتي لنا بالراحة ومنحنا الجواء ويقبح لنا الفرج ، تماماً كما يبيء لنا إسفاد شخصية قاسية لا ضمير لها تفرجها من هموم ما نشاهد فوق المسرح حينما نمن النظر في تماسة الحياة وتفاهتها .

(٥) التأثير الشاعرى :

وثمة - فضلاً عن ذلك - عناصر أخرى في المأساة الراقية تصلح لكي تخرج بنا من ظلمات القصة الخالكة التي تتكشف أمامنا ، ثمة حضور القوة الخلاقة ذات الوراثة الفنية للكاتب المسرحي نفسه ؛ ثم إيقاع التَّعْظُم ، وبخاصة في المسرحيات اليونانية ومسرحيات عصر إليزابيث ، ذلك الإيقاع الذى يرتفع بمقولنا ، حتى حين ، من الأحقاد المظلمة للمأساة . ولسوف تناول فيما بعد موضوع استعمال الشعر وقيمته في المأساة بتفصيل أكثر ، إلا أننا نلفت الأنظار هنا إلى أن النظم في كثير من الأحيان يعمل عمل نوع من المخدرات في إحساساتنا ، فحسباً الألم للرهنه تنظم في مسرحيات إسكيلوس وشيكسبير ، وهى وإن أصبحت أشد حدة من بعض النواحي ، إلا أنها تتخفف من غلظتها وفضاظتها بجمال اللغة . وليس يعنى علينا أن تأثير النظم هذا شيء غير موجود في المسرحيات الواقعية المنشورة التى ظهرت بكثرة كبيرة في القرن التاسع عشر . ويجب ألا ننقص من قدر هذه المسرحيات المنشورة التى يرتفع الكثير منها إلى مستوى روائع الفن العالمى إلا أنها ربما

كانت دليلاً أعلى القيمة المعطى للنظم بل ربما كانت دليلاً على ضرورة استعماله في المأساة الراقية (١) . ولا يقتصر الأمر على أن هذه المسرحيات تقتصر إلى شيء مما تبينه في المسرحيات المكتوبة بالشعر المرسل ، أو المسرحيات التي كان يستخدم فيها الشعر الفتاى في الأجيال الماضية ، ولكنها تبدو في ذاتها في حالة صراع دائم للوصول إلى ما هو بالنسبة إليها تعبير شبه شعري غير لائق بها تماماً . وهذه المحاولة في ترك المقاييس النثرية الخاصة قد تكون أحياناً محاولة ، لكنها تعظم في أكثر الأحوال اصطداماً مرسفاً إلى حد ما بمجر التمثيلية العام ، كما يتجلى ذلك في مسرحية مأساة نان لكاتبها مستر ماسفيلد حيث يبدو مقدم الفحلة الطاعن في السن متقطع الصلة بشخصيات المأساة الآخرين . ونحن نلح مثل هذه النعمة الناشئة نفسها في شخصية المربية في مسرحية الجليلد لكاتبها برزيرزفسكي . وهذه المحاولة التي يمارسها الكاتب في غير وعى تدل على عدم رضا الكاتب المسرحيين عن أداة التعبير التي اختاروها لأنفسهم ، وتسجل عليهم عدم رضاهم هذا . وقد وقع كتاب المسرحيات المنشورة فيما وقع فيه كتاب القصص ، مثل دكنز ، وكنجسلي (في قصته Westward ho) من هذه النعمة الكاذبة ، شبه الإيقاعية ، حيث يتلون الموضوع بعاطفة عميقة صادقة ، تتجلى في كثير من مسرحياتهم ، حيث نعتز على شروء كثير عن روح المسرحية الصحيح ، إلا أن يكون كاتب المسرحية من البقريين الأفذاذ (٢) .

(١) ليرجع القارئ إلى هذا الكتاب ص ١٤٢ إذا أراد مادة أكثر عن موضوع النثر الشعري التي تكسبه البراعة الفنية طلاوة والسيما ، مما هو معروف عن سينج Syngé وميتزلت ، ويجب ألا نخلط بالطبع بين هذا وبين الأساطير التي يقع بدون قصد من الإيهام للتطور إلى أوزان الشعر المرسل .

(٢) ينتهي الدكتور سموت في بحثه عن « المأساة » إلى هذه النتيجة نفسها ، نحيث يقول : « والظاهر أن هذا يستلزم أن تكون المأساة أو أكل صورها هي المأساة الشعرية : وأن أعظم المؤلفات المنجسة هي المؤلفات المنظومة » ص ٢٧

(و) باطل الأبطال :

ليس التغير الذى فسر به شوبنهاور مصدر استمتاعنا بمشاهدة المأسى أقل التفاسير المتنوعة التى فسر بها المفسرون هذا المصدر لإمتاعا . حقيقة إن مبحثه يجرى كالآتى : « إن الحياة مجلبة للتعاسة . والمآل هو ذلك الذى يجد ، قبل أن يدمه الأجل المحتوم ، راحة البال يلتصقها فى التسليم وفى إنكار متع الحياة التى لا تجلب إلا العذاب ، والتى لا تلبث إلا لما ما . والمأساة هى تلك الصورة من صور فن المسرحية التى يتجلى فيها ذلك الجانب الجدى التى تنس من جوانب الحياة ؛ إن جمهرة الناس يتحققون ، بصورة غامضة ، من الباطل المطلق للعيش فى هذا العالم ، أما الحكماء فيلبسون هذا الباطل ويرونه رأى العين . وكتاب المأسى يصورون لنا تصويراً بديعاً حقارة ما فى هذه الدنيا جميعاً . فبعد الصدام المريع بين الإرادات المتصارعة ، وبعد المعركة التعمسة بين الإنسان وبين القدر المتوارى ، تأتى هزيمة من السلام نسبى حلك الظلام الذى يوشك أن يغمى فيه نمر كل شئ ، — باطل الأبطال — أليس قد أمسك شوبنهاور هنا حقاً بإحدى العواطف الرئيسية الناتجة عن مشاهدة المأساة ؟ لقد نجيب ، بعد إدمان التفكير : أن نعم : فالخون الذى يحتم حياة هاملت ، والياس الذى ينطلق به العذاب من قم ما كبث ، وتعاسة عطيل البشعة الكالحة . وهذه الحالة الذهنية التى أثارها ما كان يمانيه پروسيرو من توتوثر . وإن لم تكن المسرحية مأساة ، وذلك بتفسيره الجليل للدنيا بأنها حلم . . . إن هذه كلها تبدو كأنها يراهم على صدق هذا التصور . وإذا نحن طبعنا هذا على المسرحية الحديثة ، أفلا نجد أنه حق بالقياس إليها كما هو حق بالقياس إلى المسرحية القديمة ؟ إن هذا هو المسترسان أو كلى الذى يصور مآلة الحياة ونهايتها تصويراً قاسياً يثير الإشمئزاز فى النفس ، بينما الكاتب الإيرلندى سينج يشير بأن

الموت لا يصيب الروح مطلقاً ، وأنه خير للإنسان أن يفرض من هذه الحياة ، من أن يعيش ممذباً تلازمه ذكريات الماضي ، وتفقيه قاذورات الحاضر .

ثم يتلاشى هذا الهرجان الذي لا قيمة له ،
دون أن يترك وراءه أثراً يدل عليه

فهذا الزواج المستسلم المستكين ؛ وهذا التأكيد لطبيعة الواقع التي تشبه الحلم ، وهذا الهدوء في مواجهة الموت .. كل هذه أشياء ملازمة لروح المأساة . وأولئك الذين يأسفون على موت كوردليا ، أو يسمعون بالحفيظة النهائية التي انتهت إليها أمر دездеمة ، يخطئون في تفسير الأسس التي يقوم عليها أسلوب التعبير في المأساة .

وقد عبر لنا شليجل Schlegel هو أيضاً عن التصور للروح الحقيقية للمأساة تعبيراً قاطعاً مانعاً فقال :

« عندما ننعم النظر ... في علاقات وجودنا بالحد الأقصى للممكنات ؛ وحينما نتأمل في اعتمادنا الكلي على سلسلة من الأسباب والسيئات ؛ وحينما تفكر في أننا معرضون ، مع ما نعلم عليه من الضعف والعمى للتعثر مع القوى الطبيعية غير المحدودة ، ومع الرغبات المتصارعة على خفاف عالم غير معروف ؛ وأنها معرضون لخطر الفرق في لجة الموت في نفس اللحظة التي تولد فيها ؛ وأنها عرضة لكل ألوان الخطأ والفوارة التي يمكن أن يقضى علينا أي لون منها قضاء مبرماً ؛ وحينما تفكر في أننا نعمل أهواءنا بين حنايانا ، ونذلها . وهي ألد أعدائنا ؛ وأن كل لحظة تعبر بنا تتعالب منا التضحية بأعر آمانياتنا ، بحجة أننا نفعل ذلك باسم أعز الواجبات قديماً ، وأتينا قد نُسلب ما حصلنا عليه بالضئالة والفرق بضرة لازب تصيينا لجأه ، وأتينا معرضون لأخطار الحسارة بنسبة ما نزداد من حطام هذه الدنيا ، ومع ذلك ، فنحن معرضون أكثر ، بسبب هذا الذي نملك ،

لمكائد الأعداء والحاقدين : وعلى هذا فيجب أن يتزود كل عقل لم يفقده القدرة على الإحساس بمد ، بقدر من العم والقنوط الذي لا يمكن التعبير عنه ، والذي ليس ثمة ما يقينا منه إلا الشعور بوجود قدر رفيع فوق هذه الحياة الدنيا . فذه هي النعمة المفجعة . وعندما يمن العقل في فحص الممكن ، بوصفه حقيقة قائمة ، وعندما تستمد تلك النعمة إلهامها من أعظم مشكلات الثورات العنيفة في تاريخ المصير الإنساني . إما من تثبيط النفس وإما عقب الممارك الحامية التي لم تؤت أكلها ... من هنا ... يستمد شعر المأسى نشأته : ومن أجل هذا أرى أن لشعر المأسى أساسه في طبيعتنا ، وبهذا تفكرن ، إلى حد محدود ، قد شفينا غلة المتسائلين عن السبب في أننا مولعون بمشاهدة العثليات المحزنة ، بل عن السبب في أننا نجد فيها شيئا من السلوان ، ومن الإنفاس والتذهب ^(١) .

ولعل تيموكليس Timocles كان يفكر في هذا نفسه ، حينما صرح ، بناء على ما روى أثيناينوس ، « بأن المتفرج على تمثيلية مفجعة (مأساة) سيري أن جميع بلاياه ، التي تبدو أعظم مما كان في طوق بشر أن يحتمل ، قد وقعت لغيره من الناس ، ومن ثمة ، يكون في طوقه أن يتقبل رزاياه بصدر أوسع ، وصبر أفسح ^(٢) » ، وبعد ، فالحياة شيء يخيف ، وشيء حالك الظلام ، وعلى بالآلام في أحيان كثيرة ؛ وهنا في المأساة ، تتضاعف ظلماتها الحقيقية حتى لقد تبدو ظلماتنا نحن شيئا خفيفا بالقياس إليها ، لهذا السبب .

(١) من كتاب A Course of Lectures on Dramatic Art & Literature ترجمه إلى الإنجليزية جون ملاك (١٨٤٠) ص ٤٢ - ٤٤ ، ومترلو Minto أخذ بهذا الرأي نفسه حيث يقول : « إننا نعلم من المأساة ألا نعلم كثيرا إلى النجاح النهائي ، وأنه ليس شيء من هذه الحياة ادليا حلا أو مستقيا ، أو أن شيئا فيها لن يحول ، ولن تصيبه يد القاتل . وأنه لا سعادة إلا ربما شخولت إلى شلاء » .

(٢) أثيناينوس ج ٦ ص 233

(ز) اوتتراف الجيت :

وثمة علل أخرى يوردها نقاد مختلفون يملكون بها تلك اللفة التي نخس بها من مشاهدة المأسى أو قرأتها . وكثير من هذه العلل غير ذى قيمة يؤبه بها ، إلا أن منها ما يستحق أن نقول فيه شيئاً .

١ - فتمة ما يراء مستر لوكلس من أن المأساة ، التي هي أبعد من أن تكون (عملية غسل وقطير^(١)) : . هي وليمة حقّة - وليمة من التجارب تتناول من أطايبها ما نشاء لما يثيره فينا من نهم إلى ملاحظة الحياة في صورة من أشد لحظاتها اللامعة . ومستر لوكلس يؤمن بأن شعار المأساة يتلخص في قول هاملت : « يا للإنسان من قطعة عمل عجيبة ! » وهذا التصور ينطوى ، بما لا يحتمل الجدول ، عنصرأ من عناصر الحق ، إلا أن الذى يثير التساؤل الطويل هو ما إذا كان الطابع الأخير هو حقيقة ما يوحى به هذا الشعار ؟ إننا نلص روح العظمة في هذه الكلمات ، إلا أننا لانجد مندوحة عن الرجوع مرة أخرى إلى آراء شوبنهاور ، لالتحسس جانب العظمة الخسب ، بل جانب لقم والمضالة أيضاً .

وتأتى بعد هذا العلل التي يتعمق أصحابها في الأسباب والمؤثرات النفسانية . ويؤمن بعض هؤلاء ، أمثال فونتيني^(٢) Fontenelle وشلى ، بأن اللفة والالم صنوان ، وأنا حينما نكون في أحدهما ، نلح طيف الآخر . وقد يكون هذا صحيحاً من الوجهة النفسانية ، إلا أنه من الصعوبة بمكان أن نوافق على أنه حينما يكون جمهور من النظارة محققداً في مسرح ، والمأساة الرهيبه التي جلس يشاهد تمثيلها البارح قد أخذت تنوره وتشد يد بله . فإنه يستخلص لنة حقيقة ، بهذه الوسيلة من تلك المشاهد الرهيبه .

(١) Purge = Katharsis وقد قدم الكلام من ذلك .

(٢) Réflexions sur La Poésie سنة ١٦٨٠

ولعل الأصوب من هذا تلك النظرية التي تذهب إلى أن ثمة لحظة حقيقية من حسرة المرء على نفسه فيها يشهد من هذه الحسرة المهيبة التي تبتلعها مسرحية مفاجئة ؛ وأن المخلوقات القصصية التي يتخض عنها خيال الكاتب ، والتي تستثير عواطفنا هي صور من أنفسنا ؛ وأتينا نتحقق من ذواتنا فيها لنقتفي إليه مصائر هذه المخلوقات حتى حينما نظل منطلون على أنفسنا ، وبمعزل من الناس . إن ال - كا - أو الروح عند المصريين ، التي تقوم فوق جثمانها الميت يمكن أن تُعد شيئاً مطابقاً له مطابقة ليست غير متلائمة . على أننا لا نرى بأساً في التسليم بأن ثمة أثر من هذا الطابع في ذهن المتفرج المتوسط ؛ فالمتفرج إنسان ، وأمامه ، هنا ، تمثل طائفة من الأفعال العظيمة التي تتركز فيها أعظم لحظات الإنسانية لجملة . . . ولا جرم أن هرب المتفرج من الجميع بين نفسه وبين هذه الحوادث التي يبلغ من جسامتها أن تتحتمل في ذاتها وجوها كثيرة هو أمر من الصعوبة بمكان ، إلا أن هذا لا يفتي بنا إلا من حيث بدأنا ، وهو لا يفعل إلا أن يضعف طابع الامتزاج بين الشرف والحقارة ، وطابع الأشياء التي تبدو أنها ذات شأن ، والأشياء التي يفوق باطلها كل الأباطيل .

فإن لم نأخذ بأقوال هؤلاء ، أقربنا من أولئك الذين يرغبون مثل هذا التمسك بتلك الأفكار الجلية ، محتجين بأن ما يقال من التذاذنا الفطري من مشاهدة آلام الغير يؤيده التذاذنا بمشاهدة تمثيل المأسى . ويتكلم بعضهم عن العواطف السادية فيقولون كما قال سيني Segni في عصر النهضة إن مما يجلب المسرة للإنسان على الدوام أن يستمع إلى قصص آلام الآخرين ثروى عليه^(١) . ويقول البعض بفكرة الماسوشزم Masochism^(٢)

(١) يمرض لنا روسو هذا الرأي في صورة مخزنة في كتابه : *Lettre sur les spectacles* .
(٢) الماسوشزم أو الماسوشية نسبة إلى ليوبولد فون ساشر ماسوش (١٨٣٥ - ١٨٩٥) وهو كاتب قصصى نموى ، كانت تصف العاطفة الجنسية العادة التي يفتق فيها المذهب بتعذيب جيب له صمغياً بديلاً مؤلماً ؛ والماسوشية ضد السادية التي يفتق فيها الإنسان السادي بمشاهدة الغير يتعذب (٥)

(أو المأسوية) ، ولم بذلك يقتربون من الذين يباؤون بين الألم واللذة ، ويقولون بأننا نجد متعة كبيرة في تعذيب أنفسنا . ولا داعى إلى القول بأن هذا الرأي ، في أشد صوره فجاجة ، لا يمكن أن يزيد أحد من القول فيه ، اللهم إلا قرا معينا من ذوى الاجتماعات العقلية الخاصة على أنه قد يكون فينا قدر من وحشية المتوحشين تكفى لأن تجعلنا نلتذ التذاذا غير شعورى بمشاهدة أحزان هاملت وآلام عطيل . إن مجرد قدرتنا على مشاهدة عطيل وهو يتخدد ويتغفله ياجو ، وهاملت والفرص تغلت من بين يديه ، يثير فينا رعدة غريبة من اللذة . ونحن إنما نقتطع إلى تفرقتنا على أطلال المأسى بوسيلة واحدة على الأقل ، بالغة ما بلغت عظمتهم وشرف تقوسهم من الدرجات العلى . إننا نقف ، لحظة ما ، بجانب هذا الكاتب المسرحى الخلاق ، ثم نقسم على الدئى : وقد لا يكون سرورنا ونحن نشاهد مأساة من المأسى مشوبا بقدر كبير من هذا الشعور ، إلا أنه مالم يخامرنا قدرته ، فالراجع أننا لن نستطيع مواصلة التفرج على رواية من روايات الشقاء من أولها إلى آخرها . لقد شأونا تلك المرحلة التى كان يحتمل فيها أن تثير آلام النير الحقيقية همسنا . حينما كانت تلك المتعة الوحشية ربما جاءتنا من مشاهدة أحزان الآخرين . إلا أننا ونحن فى دنيا المسرح ، حيث نعرف أن الشخصيات التى تتحرك أمامنا شخصيات غير حقيقية ، قد تكون مستقرة فى أعماقنا بقية كبيرة من روح ذلك الطفل الذى يُشتم بمشاهدة فراشة مفروسة فى دبوس وهى تتلوى من الألم ؛ أو بقية من روح هذا الرجل المتوحش الذى لا تنطوى أضاعه على ذرة واحدة من الرأفة لمدوه المفلوب ؛ قول إننا ونحن فى المسرح نكون أشبه بذلك الطفل ، أو هذا المتوحش ، فى الحصول على هذا السرور الخفى غير المعترف به ، مما هو فى الواقع أعظم عواطفنا بدائية .

والحق الذى لا شك فيه هو أنه لا يمكن أن ينهض جراب واحد بشقاء

عُلتنا على هذا السؤال ، وحينما تنهيا لنا في المسرح ، الملاحظة الملائمة
للمأسة ، فإن أحاسيسنا لتُسْتَنار ، وإن طلبائنا لتتنبه ، حتى لتتملكنا
آلاف وآلاف من الأفكار العابرة ، والانفعالات التي تمر بنا في سرعة
البرق ، وقد تداخل بعضها في بعض بصورة معقدة متجهة في غموض نحو
عاطفة واحدة رئيسية حتى تبدو أخيلة العظمة والفضل ، وتهاويل الحفارة
والجرى وراء الباطل وصور اقتصار الإرادة وسلطان القدر يختلط بعضها
في بعض ؛ ومع هذا ، فالفن يؤلف بينها في انسجام تام ، كأنما يتحدث
المنطق وتحاليله !

الفصل الثالث

الأسلوب

العنصر الغنائي في المأساة :

لقد أجلتنا مشكلة الأسلوب لنبحثها على حدة لما لها من أهمية ، وإن كنا قد ألمنا بها لما في اتصالها من روح المأساة . ويجب أن نتذكر باستمرار ونحن نبحث هذه المشكلة ، أنها مرتبطة تمام الارتباط بمشكلات الموضوع والعمل action (ما يجرى على المسرح من حركة) ، والصراع conflict والتفريج من إصر المأساة tragic relief .

ورب نظرة هنا إلى منشأ المأساة وتطورها تمينا على الوصول إلى حل لتلك المشكلة . لقد نشأت المسرحية عند اليونان من أغنية ؛ وفي إنجلترا كانت مرتبطة على وجه التقريب من حيث نشأتها بترتيلة دينية ، ثم تقدمت على هذه الوتيرة في كل من اليونان القديمة وإنجلترا ، ومن ثمة بقيت فيها هذه النغمة الغنائية الخاصة التي تبدى في الحوار الحقيقي أحيانا ، وأحيانا تنسق ألحانا عذبة أقرب من حيث الشكل إلى الشعر . يقول كولردج : « إن المأساة اليونانية يمكن مقارنتها بالأوبرا الجدية عندنا ، والواقع أن الأوبرا إن هي إلا الصورة الأخيرة لما هو من صميم جميع التطورات تقريبا ، التي تطورت إليها المأساة ، لقد كان من شأن مؤلفي المسرحيات الدنيوية في إنجلترا ، التي كان أهلها إلى هذا التاريخ لا يعرفون شيئا عن المسرحية الكلاسية ، الأخذ بالمقاييس الغنائية ؛ ثم أقبل الشعراء بعد ذلك على الشعر المرسل لمخلوه أداتهم التي لا مندوحة عنها لكتابة المأساة ، وذلك بعد أن تطورت المسرحية

على أيدي مارلو وشيكسبير ، وشراء عصر إليزابيث الأحداث عهداً . وفضلاً عن ذلك قد أدخلت الأغنية على المأساة باستمرار ، وكان دخولها فيها أشبه بحاجة السيدة المطاعة إلى عادمة لها ، طرأ القرون التالية كلها تقريباً .

لقد كان ملشاً المأساة إذن هو الأغنية ؛ ولقد كان تطورها وفقاً لخطوط غنائية : فإذا نحن أمعنا النظر في هذا ، أفلا يجوز أن نسأل أنفسنا عما إذا كانت الغنائية ^(١) ، أو النغمة الشادية بصورة من الصور ، ليست هي أنسب الوسائل لكتابة المآسى الصحيحة بجميع ألوانها ؟ ولعل لسؤالنا أن يأخذ صورة السؤال المزدوج : ١ - هل هذا العنصر الغنائي في المأساة اليونانية ، وفي المأساة الإنجليزية في عهدها الأول ، كان شيئاً أحسن الكتاب المسرحيون بضرورته ؛ شيئاً له علاقته الوثيقة حقاً بلباب الروح المتفجع . ٢ - أو أنه مجرد هذه البقية التقليدية من أصل الأنواع التي حافظ الكتاب عليها بدافع من روح الرجعية .. شيء لم يأنس أحد من نفسه الشجاعة على اطراحه ، حتى بعد أن أدى الغرض المقصود منه وأصبح غير ذي جدوى ؟ لقد كان اليونانيون لا يحافظون على الغنائية في مسرحياتهم في الحوار لغضب بل كانوا يستعملونها حتى في الأدوار واللوازم والقصائد ذات ^(٢) الأليات الغنائية التي كان يلقيها الكورس (فرقة الممثلين) في أثناء الرقص . ولكن ... ألا يكون هذا العنصر شيئاً من الأشياء التي استبقيت ... كما استبقى الكورس نفسه ، لأهراء ديفية ؟ لقد احتفظ شيكسبير بعنصر غنائي في شعره المرسل وفي الأغاني التي كان يدخلها في مسرحياته من حين إلى حين . ولكن ألا يكون هذا قد صنمه شيكسبير بناء على تقاليد موروثة عن عصور المسرحيات الدينية أكثرت من شأنها حماسة أهل النهضة للاقتداء بالأقدمين ؟

(١) Lyricism

(٢) Strophes, antistrophes & epodes

وقبل أن نشرع في الإجابة على هذه الأسئلة لا نرى بأساً من إلقاء نظرة
- قد يكون هذا مكانها - على تاريخ تلك الغنائية في المأساة . ونحن لانجمل
أن الكتاب المسرحيين في عصر إيزابيث وجدوا قيمة كبيرة في تمسكهم بالشعر
الجديد المرسل الذي أنام به من إيطاليا إيرل سري Earl of Sutrey
هذا اللون من النظم الذي له إيقاع في النطق ، إلا أنه مع هذا أقرب إلى لغة
الحياة الواقعية من أى نوع من أنواع الشعر الملقى . وإذا استثنينا هذه
الثنائيات الشعرية المنطوقة المتأثرة هنا وهناك وما كان الكتاب المسرحيون
يلجأون إليه في القليل البادر من إدغال الأساليب الشعرية في ثنايا الحوار ،
كما نرى ذلك في الأغاني التي تتخلل روميو وجوليت ، فإننا نجد أن الشعر
المرسل كان هو الوسيلة التعبيرية للغالبية في جميع المآسي الإنجليزية منذ
ظهور مسرحية جور بودك Gorboduc لكاتبها ساكفيل ونورتون إلى
ظهور مسرحيتي الخائن Traitor والكاردينال لكاتبها شرلي Shirley .
على أننا ربما لاحظنا ردين من ردود الفعل في ارتقاء المسرحية ، نشأ نتيجة
لاستعمال الشعر المرسل . فمنح إذا تأملنا في الثنائيات المقفاة (كالرجز)
وفي هذا الأسلوب العالي المستعمل في مسرحيات البطولة (الإنجليزية) التي
ظهرت في أواخر القرن السابع عشر ، ثم إذا نحن تأملنا في قوافي المسرحيات
الفرنسية ، أمكننا أن نتبع أثر ما كانوا يبذلون من جهد لزيادة هذا العنصر
الثنائي ، ولو أنهم كانوا يحاولون في نفس الوقت تقييد التفعلة الثنائية الصحيحة
باصطناعهم تلك الحشمة المبالغ فيها ، والتزامهم تلك القوافي التعبيرية
الفاسدة . وسوف نرى أن هذا العنصر الثنائي المتزايد لم يتطور إلى ما هو أبعد
من هذا في أسبانيا ، على يد كالديرون ، حيث لا نجد تلك الرتبة التي نجدها
في أوزان دريدن وراسين . نتيجة لهذا فالسبغة الثنائية أكثر شيوعاً ، وعلى
العكس من هذا نستطيع أن نعلم على نوع تطور متجه نحو أقصى الطرف
المضاد ، فني قلنشر وأقرانه نستطيع أن نتبع أثراً من عدم الارتياح لطريقة

شيكسبير في الشعر المرسل ، وبالأحرى محاولة للرجوع إلى لغة الحياة العادية حيث تتلاشى دقة الشعر ، على ما كان يُعَبَّرُ سيموندس Symonds أما الكتاب المسرحيون الذين كانوا يستعملون النثر في كتابة مسرحياتهم فكانوا أشد ثورة ؛ ونظم مأساة آردن فقرشام ، نظم لا ينفك يهبط عن مستويات الشعر ، والاتجاه الملاحظ في هذه المسرحية قد تلففه كتاب الطبقة الوسطى (البورجوازية) المسرحيون في القرن الثامن عشر . وقد اقتنع لئو Lillo هذا النمط بروايته تاجر لندن The London Merchant ثم حذا حذوه مور Moore وهو لسكرافت Holcraft في إنجلترا ، وديدرو Diderot وغيره في فرنسا ، ولسنج وكوتزيو Kotzebue في ألمانيا . وإيسن وسترنديج في سكنديناوه . حتى رحبت قدم النثر بوصفه من الأدوات التمجيرية الرئيسية في المسرحية الجدية الحديثة .

وعلى هذا ، فالمسألة التي أمامنا الآن تأخذ صورة مختلفة اختلافاً يسيراً ؛ فليس المطلوب هو مجرد الفصل في موضوعي النظم والنثر ، لكنه اختيار واحد من وسائل ثلاث للأداء المسرحي : الشعر الملقى أو الأوزان الغنائية الخاصة ؛ والشعر المرسل ؛ والنثر الخالص .

الشعر المرسل والشعر الملقى :

لا نحببتنا محتاجين إلى إطالة القول في هذين النوعين ؛ ولعلنا إذا استثنينا بعض الأنماط الخاصة من المسرحية ، لوجدنا أن شعر القوافي هو ، في الظاهر ، بيد كل البعد من الحياة الفعلية ، بحيث لا يصلح أداة تمجيرية في المأساة ، وتطور المسرحية في اليونان ينير لنا السيل في بحث هذه النقطة . فالكورس الذي احتفظ به إسكيلوس جزءاً لا يتجزأ من بناء مسرحياته ، أخذ على أيدي سوفوكلس ويوريبيدز يستقل عن موضوع المأساة ، حتى أصبح هلي يد يوريبيدز مجرد أداة لتقديم سلسلة

من الأغاني المنفصلة عن المسرحية انفصالاً تاماً ، ولو قد ظهر بعده كاتب مسرحى عظيم آخر لكان الأرجح أن يفقد الكورس أهميته أكثر وأكثراً ولسكان الأرجح أن يكتبنى بالحوار دونه . ولقد كان تطور ما ينتجه شيكسبير من المآمى يخطو فى جلته نفس الخطوات التى سلكتها المسرحية اليونانية . وحينما وجدناه يغلو فى صبح فنه بالصيغة الغنائية كان ذلك دليلاً على أن هذا من إنتاجه فى عهد الشباب ؛ أما فى مآسيه الدخلى والأحدث عهداً فنلاحظ أن اللغة تقترب من الحياة الحقيقية بقدر ما تسمح بذلك مقتضيات الشعر المرسل .

وعلا شك فيه أن راسين وكالديرون قد نجحوا إلى حد ما فى التعبير عن العواطف الرقيقة عن طريق الشعر المفسفى ، إلا أن جهودهما فى ذلك قد لا تعدو مجرد عمل من أعمال البراعة : *tours de force* . إن السبب فى سقوط مسرحيات فترة عودة الملكية ، حتى على يدى عبقرى مثل دريدن لا يقتصر على ما فيها من المغالاة فى تصوير العواطف ، ولكن لما فيها من هذه الثثرة الطويلة فى الحوار . وثمة روايات أقنعة *Masques* جميلة بالشعر الملقى ، إلا أن مسرحية التناع ، مهما بلغت من الجمال ، لا تسمو إلى مرتبة المأساة الراقية ... إن مما لا بد منه للمأساة على الدوام أن يكون فيها شيء يربطها بالحياة ربطاً وثيقاً ، فإذا أهدناها هذا الرباط الذى يربطها بهذه الحياة الدنيا كانت قبينة ألا تثير فىنا أى إحساس بالرهبة أو بالجلال ومأساة بروميثيوس الطليق : *Prometheus Unbound* لشلى هى قصيدة مسرحية جميلة ، إلا أنها لا يمكن أن تستثيرنا أو تهتمت فىنا عوامل العجب كما يمكن أن تفعل بنا هذا هاملت أو ماكبث ، وذلك لما غرقت فيه من النغمة الغنائية العالية ، والشعر المرسل شعر إيقاعى ، وهو يصلح للتعبير عن أسمى الأفكار الشاعرية ، إلا أنه بالرغم من ذلك يظل قريب الصلة بالحياة الراقية وبذلك بطبيعة تركيبه . ونجى حينما نستمع إليه لا يزعمنا

ما فيه من الصياغة المصطنعة المتسكفة ، إنما نستمع فيه إلى لغة الحياة العادية مُرْتَقَّةٌ وفي أسلوب أكثر تطرية . ونحن إذا خیرنا بينه وبين الشعر المقتنى قد لا نتردد في تفضيله لهذا السبب ، معترفین بأن العنصر الغنائی غیر اللائق لا يصلح للتعبير عن روح المأساة في أسمى صوره ، إلا أن الفصل في موضوع النظم بوجه الإجمال ، والنثر ، أيهما الاداة الاصلح للمأساة ، يظل موضع نظر .

الشعر المرسل والنثر :

لعل الأنسب أن نتقدم هنا بقرار قاطع ، ثم نشرع في النظر في أسباب عدة يمكن إيرادها للرهنة على سلامة هذا القرار . فقد يقال ، بوجه الإجمال ، إن الكتاب المسرحيين في عصر إليزابث وبما كانوا على حق في استعمال الشعر المرسل في مآسهم ، وإن تطور النثر في الأزمنة الأحدث عهداً من أيام إليزابث كان تطوراً لا نشاط فيه ولا حياة ، كان تجربة خطيرة ، ومخالفة لروح المأساة الراقية .

إن أحسن ما يروقنا في المأساة هي الانفعالات . والمأساة لهذا السبب لا تتوجه في كثير من الأحيان إلى عقول الناس ، لأنها تدور على الدوام حول أعقق الملاحظات التي يمر بها الإحساس الإنساني .

إن نعمة مآسى قليلة من الفكر الخالص ؛ وهاملت نفسها التي هي أكثر من غالبية مسرحيات عصر إليزابث فلسفة ، فيها من العاطفة ما يتخلل في ثنايا الهيكل اللغوي الشخصية هاملت باستمرار ، على أنه قد ثبت مما قامت به الأجيال الطويلة والشعوب المختلفة من مزاولة فنون المسرح ، أن أنسب الطرق للتعبير الأدبي عن العواطف ، تعبيراً تختلف صوره وطرائقه ، هي الطريقة الإيقاعية . إن نعمة طليعية عذبة في العاطفة

أياً كان نوعها ؛ والمأساة ، وهى تتناول تصوير العواطف ، تجد فى الكلمات المنغومة تعبيرها الصحيح . وربما كان من المحتمل هنا أن نستثنى بعض المسرحيات الحديثة التى يبدو منها العنصر العاطفى مكتوباً باستمرار ، وبصورة ثابتة ، والتى يلائمها النثر لهذا السبب أكثر مما يلائمها الشعر ، فنحن مثلاً لا نستطيع أن نتصور مسرحية Strife بصورتها التى نراها ، إذا كانت مسرحية منظومة ؛ بيد أننا حتى فى هذه المسرحية لا نستطيع أن نطيل الكلام عن الأسلوب غير الإيقاعى فى المسرحية الجدية . وبما لا جدال فيه أن النثر يهبط بالمسرحية التى يستخدم فيها إلى مستويات الحياة العادية إلى حد كبير . وبما هو جدير بالنظر ، حتى فى موضوع كوضوع Strife ، التمسك فيها إذا لم يكن فى مقدور الكاتب المسرحى أن يضمن طابعاً أشد عمقاً برهانه تصويره للموضوع كله فوق هذه المستويات المقيدة ؛ إن مسرحية هاردى Dynasts (الولاة بالورثة) هى مثال لموضوع مشابه أنشأه هاردى على خطة أوسع ، وذلك لأن حقيقة القوى ضائعة فى أسباب أعمق وأقوى . ومسرحية Strife رواية شائعة فيها لمحة مستتارة من الروح المفجع ، إلا أنها ليست مأساة راقية . وهى لا يمكن أن تستثيرنا كما تستثيرنا روائع فن المأساة ، وقد يبدو أن الدالة كلها تقريباً فى كونها كذلك هى واقعيتها الزائدة على الحد ، وأتفقتُ الكاتب أن يهر عن تلك الحقائق العليا ، تلك الأنكار الأساسية القصوى التى تسود المأسى العظمى جميعاً .

النثر الشعري (الشعر المثور) .

على أن الكتاب المسرحيين المحدثين يواجهون صعوبة خطيرة ، لأن العصر المرسل الذى كان طبيعياً وصحيحاً وبنائياً فى عصر إليزابث يبدو الآن كأنما أصبح شيئاً قديماً مبتذلاً . والمسرحية المنظومة فى القرنين التاسع عشر والعشرين لا تكاد تعطى شيئاً ذا قيمة ، كما تدل الدلائل على أنه من

غير المحتمل أن تقوم قائمه لهذه الأداة التمييزية (أى المسرحية المنظومة) بحيث تصبح أداة من الأدوات التى تكتب بها المسرحيات فى المستقبل . على أن نعمة بالفعل دلالات على أن بعض الكتاب المسرحيين الذين يشعرون فى دخيلة أنفسهم بنقص الأداة التى انتفع بها شيكسبير ومعاصروه انتفاعا كبيرا يجاهدون فى سبيل الوصول إلى لغة مسرحية مشتملة فى ذاتها على شئ من الصبغة الشعرية . وقد تمت بشائر هذه الجهود بخطى موفقة توفيقاً كبيراً فى أيرلنده ، حيث تصافر الروح الكلتى ، واللهجة القريية الإبرلندية ذات النطق المثير للخيال ، البسيطة مع ذاك ، على التمهيد لقيام نوع من الحوار ؛ اصطلاحى لاشك ، إلا أنه يسار تلك الحيوية المتدفقة دائماً فى لغة المسرح التى هى لون من المثل الأعلى المركز للغة الحديث العامة ، بدلا من أن تكون متميزة تميزاً مصطنعاً من الاصطلاحات العادية التى يستعملها الناس فى مخاطبتهم مثال ذلك ، حينما نسمع بطلاً مأساة فتاة الأحرار Deirdre of the Sorrows للكاتب سينج Syngé تتكلم هكذا :

« هلبوا نثر العطين على رفاقى الثلاثة ... هلبوا نلق الردم على نايسى وصاحبيه لينل وآردن ، أولئك الذين كانوا مفرجة إمين ... لقد كان نايسى أحسن الثلاثة ، بل خيرة أخيار كثيرين ... لقد اخترت أن تموت ، فكانت من نصيبك هذه الموتة النظيفة يا نايسى ، لئى لم أسمع لنفسى أن أدع رأسك تفلت منى يا نايسى حينما كنا تقضى الليالى الطوال وسط طيور الشُتُيب^(١) والزرقاق^(٢) ، جالسين ، يوسوس كل منا فى أذن الآخر ؛ لئى لم أكر أدع رأسك يا نايسى يفات منى ، ونحن تقضى الليالى الطوال فى مشاهدة النجوم تتلألأ بين فروع الشجر فى جلن دارواض^(٣) ؛ أو القدر وهو يهبط ليستريح على رؤوس التلال . »

لئنا حينما نسمع هذا يثبت فى روعنا أن هذا أسلوب مشهور فيه نعمة

رقيفة طبيعية، وإيست مجرد مزق مهلهلة مستعارة من موازين الشعر المرسل .
وحينما نجد أيضاً البطل أولف UIF في مسرحية لورد دنساني Dunsany
آلهة الجبل . Gods of the mountain ، وهو يكاد يفرد قائلاً :

« إننى أجد فى قمى مساً من الخوف ... الخوف القديم ، ونذير سوء !
نقد ارتكبنا سوءاً على مرأى من الآلهة السبعة ... لقد كنا شحاذين . وكان
يفضى أن نظل شحاذين . لقد تمسكنا لمهنتنا ثم شارفنا مصيرنا ؛ إننى لن أخفى
ما أجد من مس الخوف بحد ، بل ... سأطلقه ليملا الدنيا صياحاً ... إنه
سينفلك منى صارعاً ، كما يفلت كلب من مدينة حاق بها ما كتب عليها ؛ وذلك
لأن خوفي قد شهد كارثة وعرف شرأ مستطيراً » .

حينما نسمع هذا يثبت فى روعنا مرة أخرى الهدف نفسه الذى يقصده
الكاتب المسرحى . ومثل هذه النعمة الغنائية نفسها نلقاها فى مسرحية
The Silver Tassie للسترسان أوكلسى ، حيث نجد أن الفصل ليس
إلا أغنية طويلة من النثر المتأجج بالعواطف . ويمكننا أن نلاحظ اتجاهها
عمائلاً لهذا فى تلك اللغة الغريبة التى اتخذها ميتزلنك أداة له للتعبير عن رأيه
الرهيب فى الحياة . ولم يحدث شئ من ذلك كله نتيجة الاقتلات من الإيقاع
النثرى ، الذى حدث من ضمير وعى ، إلى حركة الشعر المرسل ؛ ففى كل منهما
قصص الكاتبون أن يؤلفوا بين نوع خاص من موسيقى النثر وبين نوع موزون
جميل فى ذاته ؛ ولعل هنا مناط الأمل للأساة المستقبل ، لقد نهض الشعر المرسل
بما كان مطلوباً منه ، وربما حل النثر الإيقاعى محله فى المستقبل ليشغل المكان
الذى كان يشغله فى القرن السابع عشر .

روح الإيقاع العالمى الشامل :

وما دمنا نتكلم عن « النظم » فى المسرحية المفجعة ، ففى وسعنا إذن
أن نضع هذا « النثر القاعرى » الجمديد جنباً إلى جنب مع تلك الأداة

الخاصة التي كان يستعملها شعراء عصر إلزابيث ، وبذلك توسع من مفهوم هذا المصطلح ؛ وفي وسعنا بالمثل أن نقول إن النظم كان يستمرى اقتباه كل كاتب من كتاب المآسى ، وذلك بوصفه أداة طيبة للسو بمحادث المسرحية فوق مستويات الحياة الحقيقية ، وبوصفه الوسيلة التعبيرية الطبيعية عن العواطف . وعلى الشاعر ، قبل أن يفيد النظم ، بسبب نظرية من نظريات النقد التي لم يهضمها كما يجب ، أن يفكر طويلا فيما إذا لم يكن النظم أحد الأجزاء الضرورية التي لا تنجزا من المسرحية بمعناها الصحيح ، أو أن يفكر على الأقل في حالة نبذه النظم ، أفلا يكون مضطرا إلى أن يدخل على مسرحيته شيئا آخر يوضه به عما ألحقها به من خسارة ؟ إن للنظم قوى أخرى غير التي ذكرنا . وإن لما يروونه عن خرافة موسيقى الكواكب أثرأ رمزياً من الصحة على الأقل . ولأنه ليخيل إلينا أننا مستطيعون بواسطة الإيقاع والنظم أن نصل إلى بعض أوتار الإحساس الإنساني عند الناس أجمعين . ولكن الذي لا شك فيه هو أننا ، بمجرد الإيقاع وحده ، نلس جذبات من المحال أن تتاق بغيره . إننا قد لا نفهم كتابا مكتوبا بنثر أجنبي ، ولسكننا نستطيع إدراك ما ترى إليه سيمفونية أجنبية بنفس السهولة التي يفهمها بها مواطن من أهل البلد الذي أعطانا هذه السيمفونية ؛ بل ربما أيقظت في قلوبنا قصيدة أجنبية ، إذا أحسن إلقاؤها ، أحاسيس وعواطف فوق مستوى الكلمات غير المفهومة ، والإيقاع بعد هذا كله تراث عام مشترك وهو يصل إلى قرارة الفرائز العامة القطرية عند بنى الإنسان جميعا ؛ وهو ، فضلا عن هذا . ليس وقفا على الإنسان وحده ، بل هو يشمل بتأثيره الخلاق جميعا ؛ ولشدو الطيور نغم محبب يقع من نفوس الناس بمثل ما يقع من أنفس الطير . وثمة سيمفونيات من الأصوات ومن الألوان تلد العالم الطبيعي بأجمعه . فتل هذا الاعتبار الذي نوليه قوة النظم لا جرم يعود بنا إلى اهتمامنا الأصلي بالروح العالمى العام ، وإن شئت الصيغة العالمية.

فها هنا ينحصر واحد من الوسائل الأساسية التي نضمن بها هذا الجو الفسيح الذي تتطلبه المأساة ، فالنظم لا يساعد فحسب على إبعاد المأساة عن مستويات الحياة الحقيقية ، بل هو يساعد أيضاً على إكسابها روح الشمول الذي تتطلبه أرقى آيات الفن .

النظم بوصفه مفرجاً عن مرة الفجيعة :

ثم لا بأس من النظر في النظم ، آخر الأمر كوسيلة من وسائل التفريج من إصرار المأساة . ولقد أشرنا إلى شيء من ذلك من قبل . في الفصل الذي خصصناه للكلام على روح المأساة ، ولا بأس هنا من أن نقرر ، من حيث الشكل ، أن النظم لا جرم يخفف بمقدار مما يقسم به روح المأساة من هول وكآبة وقنوط . ولست أجد مندوحة هنا عن العودة إلى كلمة sordid بمعنى سيئ أو خسيس أو حقير . فنحن حينما نتكلم عن مأساة من طبقة وضيعة لا نقصد بهذه الصفة موضوع الرواية بقدر ما نقصد بها طريقة معالجة هذا الموضوع ، وبقدر ما نقصد بها أن الرواية تفتقر إلى عنصر ما يخفف من حدة الألم فيها . والنظم الذي يعطينا هذه النغمة التي ليست سوى رمز للسمفونية للعليا والأكثر شيوعاً وروحاً عالياً ، هذه الصبغة الثنائية هي على الأرجح ، من أعظم وسائل التفريج وبعد ، فإن قصة عطيل لورويت بأسلوب بسيط منثور ، لما زادت على كونها قصة سيئة زوجة مخلفة وزوج مخدوع ، يثار لشرفه ، وماملت هي أيضاً . . . التي لم تكن تريد على كونها قصة سيئة لملك مقتول وعلاقة تقرب من الزنا ، على أن الثنائية التي تكتنف هذه المسرحيات تساعد على السمو بها فوق مستوى الواقع ، كما تساعد على التفريج من الرعب الذي لولاها لشرعنا بريجة فيها مضاعفة . إن عطيل ، عندما يصل إلى ذروة الكراهية الغيور ، ثم يدخل وهو يتعبط وقد أعماه الاتهام ، نرى يا جو وهو ينظر إليه ، وقد أخذ

كلامه يتلون بلون فيه نغامة وفيه جلال تملهما شيكسبير من غير شك ؛
إنه لا الخشخاش ولا الحشيش

ولا كل ما في هذا العالم من مشروبات مخدرة
بمستطاعة أن تجلب إلى جفونك ذلك النوم الشهى
الذي كحل جفونك البارحة

إن هذا الشعر لا يتفق وما فطر عليه ياجو من خلق ، وإن كان شيكسبير
ربما قصد به إلى شيء هنا أيضاً ، إلا أنه يتفق والباعث الحقيقي للأساسة .
إنه شؤبوب من الموسيقى لتسكين الرعب والألم اللذين كان المشاهد حرياً بأن
يشيرهما في قلوبنا لولا هذا الشعر . إننا إذا لم يكن في مقدورنا ألا نتصور
في مكان هذه الآيات من الشعر . إلا لحظة ساخرة من روح ياجو التهكية
لاستطعنا أن نقدر قيمتها وقوتها . وربما كان ماعداً إليه شيكسبير من إدخال
هذه الخطبة الشهيرة التي ألقاها يا تشيمو في الفصل الثاني - المشهد الثاني -
من مسرحية سيمبلين Cymbeline هو للعرض نفسه :

إن أنفاسها هي التي

تعطر الغرفة هكذا ؛ وإن لمحب الشبعة
لينحني تلقاءها ، متمنيا لو يتغذى تحت أجفانها
ليرى ما تحتها من أضواء ضربت فوقها
هذه النوافذ سرادقا ، أبيض في لازورد ،
مزركشا بزرقة من صنع السلم نفسها ...

وعلى ثديها الأيسر

شامة ذات قطاؤ خفس ، أشبه بقطرات القمر
في كأس زهرة البستان ...

والراجع أن شيكسبير تحقق من أن الموقف الذي ابتكره - هذه الفتاة
البريئة الرافدة في قراشها ، ويانتشيمو الماكر بارز من حقيبتها - كان موقفاً

مرعباً غير محتمل . لقد كان موقفاً مرعباً بسبب حقارة و الخفاق الظاهر فيه ، وكان غير محتمل بسبب هذا النوم العميق المفاجيء الذى أطبق على إموجن Imogen ، وهو نوم إن كان ضرورياً لتطور الموضوع ؛ إلا أنه واضح التلفيق وغير طبعى ، ولكى يقاوم هذين ، ولكى يستوعب انتباه النظارة ويلطف من شكوكهم واشتزازهم ، نراه يفاجئنا بمنطوقات غنائية مضحياً بالاشخصية (الحلق) فى سبيل التأثير المسرحى . وفى وسعنا أن نلس الظاهرة نفسها بطبيعة الحال عند كتاب مسرحيين آخرين غير شيكسبير . لقد كان الكتاب اليونانيون يعرفون هذه الوسيلة ، وكثير من أشد مشاهدم صرامة وأكثرها رعباً تتخيل فى أبهى مانسجوه من حلق الشعر . وفى الأيام الاحث عهداً ، حينما كان أوتواى Otway يعالج موضوعاً شديد الرعب فى مسرحيته « البتم » نراه قد سلك هذا السبيل من الالم الذى أناره ويفرج من حذته ؛ ولذا نجد أن المشهد الأخير من الفصل الرابع ، حينما تعرف مونيما جليلة الأمر من بوليدور ، هو أسمى مشاهد مأساته شاعرية ، كما نجد الفصل الخامس يفتتح بأغنية .

لهذه الأسباب ، نرى أن أقصار المسرحية الواقعية المنشورة ، بهجرم النظام يتخلون عن أداة صحيحة صالحة لضمان جو مسرحى وإمتاع المتفرجين . إن ثمة من يرى أن النظم ليس مجرد بقية تقليدية من الأغنية الإنشادية أو الترتيل السكتائسى ، بل إنه شئ مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالروح الداخلى للمأساة نفسها ؛ فإذا لم يكن بد من إهمال النظم وإهمال ما يتيحه من الروح الفنائى فى المأساة ، فلا مندوحة إذن من العناية الشديدة بإيراز سمات أخرى ، لمحاولة تعويض المأساة عما تفقده بسبب هذا الإهمال . وقد يكون من غير المستطاع أحياناً إيراز هذه السمات الأخرى ؛ كما يبدو لإحكامها غير طبعى وظاهر القلق والكلفة . والمأساة المنشورة الدادية تسقط لعدة أسباب : منها ، افتقارها إلى جذوية الإيقاع ، ولأن النثر ، بطبعه ، يمتنع من استعمال الكثير من تلك السمات التى تبدو فى المسرحية الشعرية شيئاً طبعياً وملاماً .

الفصل الرابع

البطل في المأساة

أهمية البطل

لقد كنا حتى الآن نوجه عنايتنا إلى الهدف النهائي ، إلى أسلوب المأساة وروحها ، ويبقى أمامنا بعد ذلك السؤال عن هذا الذي هو في الغالب الأداة التي يعبث بها الكاتب المسرحي من كل من هدف روايته وروحها - وبالأحرى بصل المأساة .

وما يجب ملاحظته أن المأساة تختلف من الملهة بصفة عامة في أن كاتب المأساة يقع اختياره على فرد من أفرادها أو على شخصيتين فيها ، بسيطران بمأخوذ من عظمة ، ومألها من أهمية ملازمة على سائر شخصيات المأساة . وقد يكون ثمة ملاء تستبد فيها شخصية واحدة بكل انتباه النظارة ، أو بمعظم انتباههم ؛ إلا أن أمثال هذه الملهة فادرة ومن شأنها أن تكون أقرب إلى الجدة منها إلى المثل . ولدينا من ذلك طائفة من ملهة مولير ، وملهاتنا L'Etourdi (الثقيل) و Le Misanthrope (كاره البشر) بخاصة ، ثم ملهات فولبون لبن جونسون . على أن تحليلاً مختصراً لجو هذه الملهة الثلاث قد يكشف لنا حقيقة كونها ملهة غارقة للألوف ^(١) ، إنها لا تثير قواها الضاحكة فقط ، بل هي تروق الجانب الجدى من خلقنا أيضاً . إنها تقترب بالأحرى من فطالق الروح المفعج ، روح المأساة . والملهة من أي نوع تعتمد عادة على تنابع التركيز المسرحي في الشخصيات المختلفة حيث

(١) انظر هذا الكتاب .

لا يكون لشخص واحد من الأهمية أكثر مما لى شخص آخر، وحتى لا يصبح شخص واحد البطل الذى لا يحول أحد معه فى الميدان . وستزداد هذه الحقيقة جلاء بمقارنة بين أهمية ماسى شيكسبير وملاهيه بوصفها أبرز ما أنتجه الكاتبون فى عصر إليزابيث وبين مسرحيات أوتواى Otway ، تلك الروايات التى تمثل إنتاج فترة عودة للملكية . فى هاملت يكاد البطل يتفرد بالبطولة وحده ؛ وفى لير يكاد الملك وكورديليا يتفردان باسترقاء انتباه النظارة كله ؛ وفى عطيل يذهب المراكنى ويأجو بالبطولة جميعاً ، وفى ماكبث تكاد تنحصر البطولة فى الأمير وزوجته ؛ وليس هذا لأن الشخصيات الأخرى لم ترسم رسماً حسناً ، بل لأنها ، لأسباب يقتضيها بناء الرواية ، لم تكند تحظى بأى كلام هام ، ثم هى ، لأسباب يقتضيها رسم الشخصيات نفسه ، موضوعة فى مستوى أقل من مستوى الشخصيات الرئيسية . ونظرة فى ملاهى شيكسبير متبين لنا هذا التصور المختلف تمام الاختلاف . فى جعجمة ولا طحن نرى كوديو وهير ، وبندك وياترس ، وليوناتو وأنطونيو ، ودرجنهرى وفرچس ، وفى حلم منتصف ليلة صيف ، حيث نجد زوجين من العشاق (عاشقين وعشيقتين ١) - نرى ليساندر وهرميا ، ودمتريوس وهلنا - والحُور أوبيرون وتيتانيا ، و (الأسطوات) بطلم (أى عجز) وكولس (سوجل) ومجموعتهما . ونلاحظ هنا أن الشخصيات ليسوا فى مستوى واحد فحسب ، وأنه لا يوجد بينهم من يمتزج بمنزلة أعلى من الآخر بل أن ثمة نقاطاً مختلفة متميزة تمام التميز ، وذات أهمية مسرحية . أما المأسى ، فعلى العكس من ذلك . إنها أبسط وأكثر تركيزاً ... ومسرحيات أوتواى توضح لنا هذه السمات قسمها تقريباً . ففى Venice Preserved نجد أن الشخصيات الثلاثة الذين يشيرون الاهتمام هم : بيسر وجافنير وبلقيديرا ، ثم نجد سائر الشخصيات الأخرى تابعة لهؤلاء . وفى اليقيم

The Orphan نرى أن الشخصيات التي تسترعى أعظم انتباهنا هم بوليدور وكاستاليا ومونيما . أما مسرحية The Soldier's Fortune فهي على العكس من ذلك ، إذ نجد فيها الكابتن بوجاردو كورتين وسلفيا ، ثم سيرديشى وزوجته ، ثم سيرجوالى جميل والخدام فورين . ونجد في مسرحية الملحد The Atheist المعجوز بوجارد وابنه وبورشيا ، ثم كورتين وزوجته ، ثم ديردقيل الملحد ثم تيودوريه وجراتيان . وهكذا ؛ بينما نرى أن الأهمية في المساءة تتركز في شخصية أو شخصيتين رئيسيتين ، نجدها في الملهاة موزعة على هيئة من الشخصيات المتناقضة . ومن أجل هذا بحثنا في مثل هذا التفصيل لشخصية البطل أو لشخصية البطلة في المساءة ، بينما لا يكون مثل هذا البحث في الملهاة غير ذي قيمة فقط ، بل غير ذي معنى . والمآسى تسمى عادة باسم الشخصية الأساسية فيها — مثل أوديب وميديا من المآسى اليونانية ، وهاملت ولير وعطيل وماكبث من مآسى شيكسبير ؛ واليتم The Cenci من المسرحيات الحديثة . أما الملامى فلا تكاد تسعى بهذه الطريقة . والبطل هو الذى يخلق على المساءة أهميتها ، ويشيع فيها نفعتها .

عامل النفى في بطل المساءة :

ويمكن عندما تسكلم عن بطل المساءة أن نبدا كلامنا برأى أرسطو في هذا البطل . وقد كان هذا الناقد اليونانى أكثر صراحة في هذا منه في الموضوعات السالمة التي سبق أن تكلمنا عنها إن بطل المساءة في نظر أرسطو شخص لا هو بالفاضل الفضيلة كلها ، ولا هو بالصادق الصدق كله ، وليس بالمجرم العريق في الإجرام ، الذى يقارف الإثم أو الرذيلة حامدا متعمدا ، ولكنه يقع فيها بسبب من أسباب الضعف الإنسانى . ومعنى هذا ، أن بطل المساءة يجب في رأى أرسطو أن يكون ذا بحايا نية ، بيد أنه يجب

في رأى أرسطو أن يكون قيناً بالوقوع في بغض الخطأ ، إما بسبب جهله للثبوت التي لا يسو إليها عليه ، وإما بسبب الأهواء الإنسانية . وقد تدرج أرسطو في كتابه الشعر من هذا إلى الإشارة إلى طريقين^(١) من طرق التطور في تصوير هذا البطل ، إلا أن تقسيمه ذاك هو تقسيم منطقي أكثر منه تقسيمياً افتقاديّاً محكماً ، ونحن ربما وجدنا خصائص البطل المميزة له في المسرحية المفجعة أكثر امتداداً إلى حد ما في المسرحيات اليونانية والمسرحيات الحديثة بما صورها هو .

الخط غير المقصود والجهالة الخالية من التفكير :

إن ثمة ، قبل كل شيء ، كما لاحظ ذلك أرسطو ، البطل الذي يتصرف تصرفاً خاطئاً بسبب غلطة تحدث عفواً . فهذا هو الضعف الإنساني الناشئ عن الجهل (أى عدم العلم) . والآنموذج الفذ الذي أورده أرسطو في كتابه الشعر لهذا الضعف القائم على عدم العلم هو مأساة أوديب لسوفوكلس ، تلك المأساة التي ينافي تصور المؤلف للبطل فيها ما كان يتصوره شيكسبير منافاة واضحة ، وإن يكن كتاب كثيرون من الإنجليز قد نسجوا على منوال هذا التصور في شيء من التعديل . لقد كان هذا التصور نمطاً مناسباً في اليونان القديمة بسبب ديانتها في ذلك العهد ، ولكنه بعد أن زالت هذه الديانة يبدو شيئاً يكاد لا يلائم الذوق الحديث ، وأنه إذا عولج في زمننا هذا فلا بد من معالجته في أعظم ما يمكن من الاحتراس الشديد . وتلاحظ أن بعض الكتاب المسرحيين قد تبادوا في القرن السابع عشر إلى استخدام البطل الذي يخطئ من غير عمد للخطأ ، وذلك بعد أيام شيكسبير مباشرة . ومن الراجح كل الرجحان أن السبب في إحياء هذه السنة ما وقع فيه كل من بومونت وفلنشر من أخطاء غريبة في ملاحهما المفجعة

(١) ثلاثة طرقاً ثالثاً ، لكنه لا يكاد يؤدي إلى اللأساة .

الرومنسية التي كانوا يكثرون فيها من إدغال الشخصيات الضمنية بشخصيات المسرحيات اليونانية ، وإن لم يتجروا بها في كثير من الأحيان نحو نهايات مفعمة . وفي عهد عودة الملكية وجد هذا النمط مثلاً فذاً في مسرحية اليتيم ، حيث يرتكب أحد أبطال الرواية فعلة ذات خطورة مفعمة لانه لم يكن يدري بمجموعة من الحقائق المعينة ، ولم يكن هذا يختلف من موضوع أوديب إلا من حيث أن الجريمة التي ارتكبها البطل كانت في ذاتها جريمة كريمة ، حتى بالرغم من أنها وقعت لجل البطل بتلك الحقائق ، مما جعلها شيئاً مفعماً حقاً . ولا حرج أن المأساة نشأت من عدم علم بوليدور بأن مونيما قد تزوجت أخاه كاستليو ، ولكن العمل المفعم لم يُنفذ بأكمله في غير علم بأسبابه ؛ لقد كان الدافع إليه هو شهوة بوليدور ، تلك الشهوة التي هي ضعف حقيق في الإنسان ، ثم ما كان يتظاهر به كاستليو كذبا من تحرر ، وهكذا نجدنا في اليتيم أمام رواية ذات جوهر ، أو ذات تصويرين ، وأن الفكرة اليونانية قد تمدت على ضوء هذا العنصر الأحداث عهداً ، عنصر الضعف الإنساني المباشر الذي لا يقوم على مجرد عدم علم البطل بالدافع له على ارتكاب جريمته . ونحن حينما نعلم النظر في هذه المسرحية قد نلاحظ أن الموضوع الذي عدل هذا التعديل العام كان من الموضوعات الشائعة في فترة عودة الملكية ، وأنه قد ظهر في الفينة بعد الفينة في المسرحيات الأحداث عهداً ، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؛ وأنه كان السبب في ظهور جميع هذه الزيجات المهلكة ، و « البراءة والسذاجة القائلة » التي راجت في الفترة من سنة ١٦٦٠ إلى ١٧٠٠ ، كما أنه كان السبب أيضاً في ظهور الباعث المنزعج في مأساة ليلو Fatal Curiosity : Lillo التي صدرت في منتصف القرن الثامن عشر .

الخطأ المفصود :

وثمة ، إلى جانب هذا الخط ، ذلك البطل الذى يتردى فى الخطأ عاماً إلى ذلك وأعبأ به وقد لاحظ أرسطو ذلك أيضاً ، وضرب له مثلاً بمأساة ميديا . ويمكن إبراد أمثلة أخرى لذلك ، مثل شخصية هيبوليت ، فى مأساة هيبوليت ليوريبيدز أيضاً ؛ والشخصية نفسها فى المأساة نفسها لسنكا ، التى يمكن مقارنتها أيضاً بشخصيات مماثلة فى المسرحيات اليونانية والرومانية . وقد نسج شيكسبير وكثيرون غيره من شعراء عصر إليزابيث على منوال هذا التصور ؛ فمأساة ماكبث لها بطلها الحقير الشرير ؛ ومأساة عطيل فيها بطل حقير شرير مشابه لهذا ، وله شخصيته الرئيسية الهامة فى الرواية ، وهذا ، بالرغم مما فى المأساة من الخصائص المميزة التى تجعلها من روايات التصور الممتاز أيضاً ؛ وذلك أن جريمة القائد المرفى تنبع من فلة شعورية ، بينما نراه قد ضل به فيما يتصل ، بالحقائق الصحيحة للوضع . وواجب الكاتب المسرحى وهو يصور شخصية من هذا الطراز الذى أشرنا إليه آنفاً ، أن يعرض عرضاً واضحاً آثار الرعب والاشمئزاز التى تثيرها الجريمة التى ارتكبها البطل . وقد يصنع الكاتب الرومانسيون ذلك بتوضيحه بدلاً فى الشخصية ، أو فى خلق البطل ، بعد ارتكابه لجريمته ، كما هى الحال فى ماكبث . ولعل شلى كان يتمثل الفكرة نفسها وهو يصور تلك الشخصية الغريبة . . . شخصية بياترس سنسى . أما الكتاب الكلاسيون فلم يكونوا يوضحون استنباع البطل لجريمتهم إلا قليل ارتكابه للجريمة . أو بعد ارتكابه لها مباشرة كما نرى ذلك فى قصور إسكيلوس لبطله أورست . فإذا أغفل الكاتب إظهار هذا الرعب والاشمئزاز فى بطله ، كما هى الحال فى مأساة هيبوليت لسنكا ، فإن الرواية تنزل حتماً إلى مستوى بنائى هابط ذى صبغة ميلودرامية بحتة ؛ وذلك لأن المأساة ، كما شاهدنا ، يجب ألا تثيرنا بإشاعة الخوف فيما لحب

بل يجب أن تتسامى بنا أيضا بإشاعة روح الجلال فينا ولعل افتقار مأساة سلمى إلى هذا العنصر الجوهرى هو الذى ينقص من متعتها ونحن نقرأ هذه الرواية أو حينما نشاهد تمثيلها . وبالرغم مما يوجهه المعجبون بشلى من آيات الثناء إلى أدبه ، فإن هذه المسرحية لا ترتفع إلى مستوى ما تمتاز به روايات شيكسبير وسوفوكلس من شرف الروح وسمو الشاعر . إن شلى يُخفق فيما يخفق فيه فورد ، لا لنفس الأسباب بالضرورة ، ولكن بطريقة مشابهة بالضبط .

وأشبه شخصيات شيكسبير بطراز شخصية پوليدور ، هى شخصية هذا البطل الذى يجلب الدمار على رأسه بسبب فعله لم يقسرك فى عواقبها ، فعله تنبع من خلفه (أو شخصيته) هو نفسه ؛ فالملك لير لا يكاد يرتكب وزراً ، سواء كان عن عمد أو غير عمد . ولكن تَبْذُهُ لكورديليا عمل مصدره المباشر هو أخلاق وطباع لير نفسه ، ثم هو السبب المباشر لما قاساه من آلام . ومثل هذا كوردوليس ، الذى يمضى إلى ما فيه دماره بسبب كبريائه وأنفته الأرستقراطية - تلك العيوب التى تمتلئ عينه عن جميع الاعتبارات الإنسانية الأخرى . ومثل هذا أيضاً أنطونى الذى يفرق فى لجة الحب وتجلب عليه الدمار قبله من شفق كليوبتره . ولعلنا نستطيع أن ننظر إلى شخصية أورش فى مأساة أندروماك لراسين من وجهة نظر قريبة الصلة بهذا كله .

الضعف والطموع فى البطل :

ثم هناك هذا البطل الذى يواجهه عمل أكبر مما فى طاقته . وهو بطل يقفنا بالتأكيد إزاءه ضعف إنسانى ، إلا أنه ضعف يتمثل فى عمل خاطئ . من نوع لا مثيل له ، وهاملت لا يمت بصلة إلى أوديب ، ولا إلى ميديا ، وفى وسعنا أن نتحقق من أن نسيج المأساة الذى يلفه قد غرلته له شخصيته

هو ، وأن تردده وتواتره قد ساقا إليه كرامة طامة تقريباً ، إلا أنه ليس بطلاً شريراً (Villain) بأى حال من الأحوال ، ثم هو لا يعمل من جانبه ما يتحمل وقوع العمل المفجع .

وأبطال مارلو هم من هذا النوع الذى يمكننا أن نسميه : النقط المتفرع عن شخصية هاملت . وعما لا يقبل الشك أننا فى مسرحيات مارلو نجد أن طمع أبطالها يتعجل إليهم دمارهم ، إلا أن أساس العمل المفجع يبدو أنه يتركز بصورة أشد تحديداً فى مقاومة قوة إنسانية ذات أبعاد متناهية العظم ، لقوة أعلى منها وأشد قوة ، وهكذا ينتهى البطل إلى مصيره المحتوم بسبب هذا الضعف الإنسانى ، أو بالأحرى بسبب رغبته فى المعرفة أو رغبته فى « السلطان المطلق » . إلا أن عنصر الآسى فى المسرحية يتركز فى هزيمة هذه الرغبة أمام قوة خارقة للطبيعة . ونحن نلاحظ أن مسرحية بروميثيوس لثالى تقترب اقتراباً شديداً من نمط مسرحيات مارلو هذه ، وإن اختلفت هذا الاختلاف اليسير فى طريقة تناول موضوعها عن طريقة تناولها اليونانية على يد إسكيلوس . ومأساة كين Cain (قايل) لاورد بيرون لها هى أيضاً نفس هذه الخصائص .

البطل الذى لا عيب فيه :

ولا بأس هنا من البحث فى موضوع البطل الذى لا عيب فيه ؛ لقد قرر كل من كاستلترو ، وروسى Rossi^(١) ، من تقاد عصر النهضة ، أن الشخص ذا الضعف الإنسانى الحقيقى ليس هو وحده الذى يبرز فى المأساة ، بل إن عورها الرسمى إقد يكون شخصاً لم يلم شرفه عيب خلقى ، شخصاً طاهر الذيل ، لم تمتد يده إلى عمل من أعمال الإثم . ولعله لا ضير فى نظر هذين السكاتيين من أن يكون القديس رجلاً صالحاً لأن يصبح بطلاً فى

(١) و كتاب : Discorsi....intorno alla tragedia (1590) ص

مأساة . وياخذ الدكتور سمارت بهذا الرأي نفسه، وذلك في بحث عن المأساة،
(المنشور في مجلة الجمعية الإنجليزية Studies المجلد الثامن) حيث يقتبس
أمثله من الأناجيل ، ومن قصة كلاريسا Clarissa للكاتب تشردن^(١) .
إن موضوعنا هو المسرحية ، ومن الخطر الشديد نقل موضوع البحث
من لون من ألوان الأدب إلى لون آخر ... ولكن لا بأس ... لقد رأينا
أن القصة تهدف إلى هدف بعينه ، وهي في وصولها إلى هذا الهدف تستخدم
طرقا مختلفة كل الاختلاف عن الطرق التي تستخدمها المسرحية ... بينما
تدفعنا إلى قراءة الكتاب المقدس مواعظ غير المواعظ التي تدفعنا إلى قراءة
غيره من ألوان الأدب . إننا لا نملك من المسرحيات المفجعة ، التي خلا
أبطالها من العيوب خلوا تاما إلا عددا ضئيلا ، مما يجعل أرسطو على حق
حينما قرر أن هذا اللون غير ملائم للمأساة . ولعل روميو ينخرط في هذا
النوع (Genre) ؛ فهو كما صورته شيكسبير لا يقترب خطأ من الأخطاء
التي تؤدي إلى المبالغة ؛ وأسباب منايه تأتي كلها من ظروف خارجية ؛
ولم يكن في وسع الحبيبين أن يسلكا سبيلا آخر غير الذي سلكاه وهما يختلفان
من أوديب الذي كان يحمل لحوى أعماله التي أدت إلى كارثته ... فهما قد أبرما
عقده زواجهما بأعين مفتوحة ، والقدور وحده ، أو الصدفة وحدها ، هي التي
تحطم ما تعاهدا عليه من ذلك الحب . وثمة كاتب يدهي جرفينوس^(٢) ذهب

(١) صمويل تشردن S. Richardson (١٦٨١ - ١٧٦١) قصص انجليزية
اشتهل بالطباعة وكتب طائفة جيدة من القصص وكان يبيد الكتابة عن المرأة أكثر مما يجيد
الكتابة عن الرجل وقد ألهم قصصه كتابا كثيرة وظهرت مجموعة قصصه في ١٩ مجلدا
سنة ١٩٠٥ ، وكفاه نقرأ أنه أستاذ ديدرو ، وولتر سكوت (د) .

(٢) جورج جوتفريد جرفينوس G.G. Gervinus (١٨٠٥ - ٧١) مؤرخ ألماني
عظيم الشأن ديموقراطي النزعة ، كانت ديموقراطيته سببا في اضطهاد ملوك ألمانيا له ، مما جعله
يطلق السياسة ويغترق لتاريخ السياسي والأدبي - وقد ألف موسوعات عظيمة القامة =
(١٥ - ٢)

إلى أن غلطة روميو وجوليت هي أنهما أبرما عقدة زواجهما دون أن يتنالا موافقة والديهما على ذلك ؛ إلا أن مثل هذا الرأي يبدو راباً ملفقاً بادی البطلان ، ومجرد حجة قصد بها صاحبها أن يكتشف ضعفاً إنسانياً في أخلاق روميو . أما الرأي الصحيح فهو أننا في مأساة روميو وجوليت نبدو كأننا تلقاء مأساة من مآسي الأدب الخاشر . وأتينا نحقق ، بناء على ذلك ، إذا حاولنا أن نشعر هنا بالانفعالات التي كانت تتلاعب بشخصية مثل هاملت أو شخصية مثل عطيل . ومن الصوبة الشديدة حقاً أن نقرر لأنفسنا الأثر الحقيقي الذي تتركه مأساة روميو في أذهاننا . إنه ليس ، كما زعم البعض ، أن الغلطة التي بسببها يتعذب أبطال المآسي الأخرى غلطة أخلاقية . ثم إن أولئك الذين يقولون إن هاملت جر على نفسه البوار بسبب توانيهِ بقررون أن مهمته كانت مهمة رجل سفاح ، وبالأحرى مهمة جلاد (عشاوى ١) . وهذا تصور لا ينشأ إلا بسبب رغبة غير منطقية في الزواج بين الأهمية الأخلاقية ، وبين الغلطة المفجعة ، وقد يكون أقرب إلى الصواب هذا التفسير الذي يذهب أصحابه إلى أننا ، تلقاء هاملت وعطيل ، نكون أمام بطلين كتب عليهما سوء الطالع أن تمر بهما ظروف من المحال أن يتغلباها ، لأنهما غير ندين لها ؛ بينما نحن في روميو وجوليت نكون أمام قصة عادية من قصص الحب ، وهي قصة كثيرة الحدوث ، كل ذنبها أنها تجري ضد هوى المجتمع . فبينما نرى هاملت مسوقاً بسبب جليلته إلى الاندفاع في طريقه بدون توقف ، نرى الصدفة البحتة ، وسوء طالع لحظة عابرة ، سبباً في هلاك هذين الحبيبين . إن نهاية سعيدة لهاملت ، أمر لا يمكن تصوره . أما مأساة روميو وجوليت فقد كان يمكن بسهولة أن تنتهي نهاية ملهاة مفعجة (Tragi - comedy)

== . وله أيضاً كتاب من شيكسبير حاول فيه أن يجهل شارماً كلاسيكياً مخالفاً بذلك جميع من كتبوا عن الشاعر العظيم -- وله كتاب آخر عن هاملت وشيكسبير -- هذا عدا مؤلفاته عن الشعر الألماني (د)

وذلك باستيقاظ جوليت في القبر ، ومصالحة الوالدين . إننا لا نشعر في آلام جوليت وبطلها روميو بنضة الفجيعة ، لأن عاطفتها عاطفة مبهجة ، وظلام موتها لا يتصل بسبب بهذا الظلام الروحي الذي نلمسه في هاملت وعطيل ولير .

البطل بمنزلة مشواره أهلياً :

ويمكننا أن نجعل من البطل الذي يتردد بين واجبين ، خطأ من الأبطال مستقلاً تمام الاستقلال عن الأنماط الأخرى التي أسلفنا الكلام عنها وذلك بالرغم من وجود عناصر معينة يشترك فيها وهؤلاء الأبطال . وهذا البطل لا يريد - إلى حد ما - على كونه صورة مختلفة قليلاً عن صورة البطل الذي يتصرف تصرفات خاطئة بسبب ضعف في نفسه ، أو بسبب غلطة ما ، والفرق الوحيد بينهما هو أنه يواجه واجبات متقابلان لا يحيس له منهما ، ليس بينهما واجب خيبي ، أحدهما يمثل سلطان الواجب العام والقانون العام كذلك ، والآخر يمثل سلطان الإحسان والعاطفة . ويمكن هنا أن يتم العمل المفجع بفعل شعورية أو لاشعورية نابعة من ناحية من نواحي الضعف الخلق ، إلا أن أهمية الرواية تتركز بنوع خاص في هذا النضال الداخلي بين رغبتين أو مثليين في ذهن البطل أكثر مما تتركز في العمل الخاطيء الذي ارتكبه البطل . وفي الإمكان العثور على هذا الخط في أشد صورته لجاجة وأكثرها مبالغة في مآسى البطولة التي ظهرت في فترة عودة الملكية . ومهما بلغت مآسى دريدن من الكآبة ، فنحن نلصق ما في أبطاله من عناصر العظمة المفجعة . ومن المستطاع كذلك أن نكشف عن أمثلة من ذلك في المآسى الفرنسية المنظومة بالشعر المفقس في الحركة الكلاسيكية الحديثة . وهذا الخط يطلب على جميع شخصيات راسين المسرحيه تقريباً . وآثاره بارزة في مسرحيات فولتير ، ومن ثم نكاد نراها في كل مأساة

كلاسية من مآسى القرن الثامن عشر فى انجلترا ، كما تراها أيضاً فى أنطونى ، كما
نصوره شيكسبير ، وإن كانت المقارنة بين رواية شيكسبير وبين روايتى دريدن
القريبتى الشبه بها ، وهما *All for Love* و *The World Well Lost* .
ترينا كيف أن شيكسبير قد أشاع الروح الإنسانى فى نبرات هذا الصراع
المتناهية الحدة ، كما لطف منها أيضاً ، بعكس ما نشاهد فى مآسى فترة عودة
الملكية التى تشتد فيها حدة هذه النبرات .

العيب الذى نسيه الظروف :

ولعلنا نجد أنفسنا آخر الأمر إزاء نمط آخر من أنماط البطولة يمكن
أن نعدّه هو أيضاً فرعاً من هذا النوع الذى يتصرف أصحابه تصرفاً خاطئاً .
رابطاً الذى يقتضى إلى هذا النمط يملك فى حياته سلكاً إجرامياً ليس
سيهياً فى تكوينه ، ولكن سبه ظروف تعمل ضده بقسوة ومرارة ،
وهو بالرغم من جرائمه يبقى أميناً صافى النفس ، وأحسن الأمثلة على ذلك
ما نلسمه فى مسرحية اللصوص *Die Räuber* لـ شيلر ، حيث قضت
الظروف بأن يصبح بطلها شارلز دى مور رجلاً خارجاً على القانون بسبب
تصرفات أبيه الذى خدعه ابنه الأصغر فرانس دى مور فكانت هذه
الجريمة ... فترس هنا هو الشخص الشرير ، وهو الذى يقص أثر أميليا ،
ويحبس أباه فى قبر ، ثم يكون شارلز أداة انتقام ، وينفذ والده ، ويقرر
أن يسلم نفسه آخر الأمر للعدالة . وواضح من هذا أن ذلك النمط يمت بصلة
إلى الأبطال الشريرين العاطفيين أو ما نسميهم الرجال « الأخيار الأشرار » ،
الذين شاع ذكرهم فى القرن الثامن عشر ، إلا أننا نلاحظ أن صبغة العاطفية
فيه عالية مطهرة . وأنه ، كما لا يخفى ، قصوّر حديث ، وهو وإن استخدمه
البكتاب الرومنسيون ، له آثاره فى عدد من مسرحيات القرنين التاسع عشر
والعشرين .

موقف البطل في المرمية :

وقبل أن نترك هذه الأنماط المحددة المعالم من أنماط البطولة قد يلاحظ أنه فضلا عن أنواعها العديدة المختلفة يوجد موقفان مختلفان جد الاختلاف يمكن لأي نمط أن نسلكه في الروايات التي تظهر هذه الأنماط فيها . فن الممكن أن يوضع أي بطل من هؤلاء الأبطال في أي مأساة ؛ إما في موقف إيجابي أو موقف غير إيجابي ؛ فثمة ، من جهة هذا البطل الذي يتسلط على مجرى الرواية كلها . مثل أورست الذي يهيمن على مأساتي لإسكيلوس والفيري كليهما ، وماكبث الذي هو لقوة الحركة في مأساة شيكسبير ، ففي هذه الروايات نلاحظ أن كل ما يجرى على المسرح من حوادث ينبع من أفسار البطل نفسه ومن عواطفه ، ولا يكاد تطور الموضوع فيها جيمًا أن يتأثر بأي شخصية أخرى ؛ وثمة من جهة أخرى ذلك البطل الذي من صنف لير ، البطل الذي « يمسأ إليه أكثر مما أساء هو » ، ولير يعطى الدفعة الأولى للقوة التي تحرك مأساته ، إلا أن هذا المشهد الأول الذي يبدو فيه وهو يوزع ملسكه ، إن هو إلا افتتاحية تقريبا ، وكان يتحتم في المسرحيات غير الرومانسية أن تقدم هذه الافتتاحية إلى الجمهور على لسان راوية ، فبعد أن يفتي هذا المشهد نرى الريح تجري ضد لير ، ونرى نصريف الأمور يقتل من يديه إلى أيدي بناته ؛ فهذا الموقف الثاني للبطل هو من المواقف التي ندد أن استخدمها كبار الكتاب المسرحيين ، بسبب ما يفهم منه من عجز البطل نفسه . ولم يحتط أحد غير شيكسبير أن يصور لنا بطلا مثل لير ، له هذه المهابة وذاك الجلال ، وهو في أشد ساطت محنته وشقوته .

البطل العنصر :

وثمة أمر آخر جدير بأن نلم به . ففي بعض الروايات ، وبخاصة روايات عصر إليزابيث ، لا يقتصر الأمر على وجود بطل واحد للسرحة ، بل يوجد لها بطلان ، ومن الاحتكاك أو الصراع بين شخصيتهما ينشأ الانفعال المفضج في المأساة . أي الرجلين نستطيع أن نقول إنه بطل مأساة عطيل : عطيل أو ياجو ١٢ إن عطيل نفسه يكاد ألا يفعل شيئاً حتى آخر الرواية . بينما ياجو هو الذي لا يفتأ يفسج بُرد الموضوع ، ويسترعى معظم انتباه النظارة في الرواية كلها . إتنا نبذو في هذه المأساة أمام شخصين رئيسيين بالفعل : أحدهما ياجو بما رُكِّب في طبعه من هذا الضعف الإنساني المرعب وهو ماضٍ في لعبته البشعة من النفس والخذاع ؛ ثم عطيل بهذا اللون الآخر من ألوان الضعف الإنساني المختلف من ضعف ياجو ، وهو يتحرك ببطء نحو مصيره المحتوم الذي ينتهي به إلى البوار ... فهذه إذن ليست مأساة ذات بطل واحد مثل مأساة هاملت أو مأساة لير . وهذه الحال نفسها واضحة في روايتي Venice Preserved واليتم ... ففي الرواية الأولى نلاحظ أن جافير وبيير بطلان كليهما ، وأن مصدر الشقاء والحلم في المسرحية هو ضعف جافير وقسوة بيير المتحجر القلب . أما في اليتم فلم يكن من الممكن أن يتطور أى موقف مفرج عن پوليدور وحده أو كاستليو وحده ، والذي أصابهما من البوار والتعاسة ما أصابهما إلا بسبب وضعهما متجاورين متصلين أحدهما إزاء الآخر .

المأساة التي لا بطل لها :

ثم نجد في السنين الأخيرة تطوراً ملحوظاً لنمط غريب من أنماط المأساة

يرجعون أنه يدل على نوع جديد قائم بذاته ، كما يدل على أنه ، إلى جانب هذا ، تطور وامتداد لنطاق المأساة ، وحركة تقدمية تنهض برهانا على استمرار العنصر البنائي الباهر في هذا النطاق . فنحن تصادفنا في كثير من الأحيان روايات تبدو كأنها تقتصر افتقاراً كلياً إلى بطل ذي شخصية متناسبة السجلات منزلة الأجزاء ، ومن هذه الروايات الكفاح Strife والعدالة Justice لجورج جولانوفسكي ، و The Silver Tassie لمستر أوكاسي . ففى مسرحية الكفاح لا يمكننا أن نقول من هو البطل ، هل هو قائد العامة أو زعيم السادة . وفى العدالة ليس البطل على التحقيق هو ذلك السكائب الضعيف الإرادة الذى يرى له . وفى The Silver Tassie ليس هو لاعب الكرة من دبلن ، الذى حطمته الحرب . وليس فى هذه الروايات شخصية واحدة ، أو زوج من الشخصيات يمكن أن يتألقا بدرجة تكفى لأن نجعلهما من الكبر بحيث تكون لهما أهمية غالبية فى أذهاننا ... ومن ثم لا نجدنا إزاء بطل ، أو بطلين ، بالمعنى القديم لكلمة البطولة . ومع هذا ، فكل من تلك المسرحيات تستحضر فى أذهاننا قطعاً شيئاً له طابعه المنفرد ولقد تبين بعد عرض مسرحية The Silver Tassie أنها إحدى التجارب الفذة فى عالم المأساة . والآن ، يتضح أن هذا الطابع المنفرد لا ينشأ قط من مجرد مشاهدتنا لواحد من الناس ألمت به الحوادث وحاق به العذاب الشديد . بل ثمة ما هو أكثر من ذلك . وقد يبدو لأول وهلة أن تحليل مصدر انفعالاتنا تحليلًا مضبوطًا هو أمر عسير . على أننا لا نكاد نتأمل فى هذا اللحظة حتى يتكشف لنا أن الأشخاص الهامة فى كل من تلك الروايات ما هى إلا مجرد رموز ، أو أعضاء ، للإنسانية ؛ ولقد تناولنا هذا الوجه من أوجه المسرحية الحديثة بالبحث السريع فى الفصل الذى خصصناه للشمول - أو الروح العالمى - فى المأساة . ويمكن هنا أن نزيد شيئاً على ما قدمنا . فنحن إذا تناولنا مسرحية The Silver Tassie

بالبحث أو شكنا أن نقول إن البشرية هي المشوّل الأول عن هذا الضعف الكبير في الإنسان . فلقد سمحت لنزوة الحرب البدائية بالسيطرة عليها وتحقيق ذاتها ، وكان من أثر هذا أن تمزقت وسالت دماؤها . إن الشخص الذي يضطلع بالدور الرئيسى في المسرحية ليس ، من أجل هذا ، هو البطل في ذاته ؛ إنه قد يتبوأ هذا المركز لا لشيء إلا لأنه إنسان . ويتجلى هذا جلاء تاماً في الفصل الثانى من المسرحية - الفصل التعبيرى - من المأساة ، حيث لا يقوم هذا الشخص بأى دور على الإطلاق ، وإن يكن موضوع الفصل يتناول هذا الجزء من المأساة الذى هو أساسها الحقيقى . ومثل هذا يصدق على مسرحية العدالة . فقد وضعت الإنسانية ، بسبب خطأ من أخطائها المميتة ، مجموعة من القوانين كان من نتيجة أن تصدر أحكام ظالمة في بعض القضايا ، ومن هنا يكون فولدر المسكين مجرد جزء لحسب من البطل الذى هو أعظم منه ، ألا وهو الإنسانية كلها .

وهذا هو الشأن ، كل الشأن . حينما وجهنا النظر في كل ما يظهر على المسرح هذه الأيام من المأسى الحديثة ، ليس فقط في هذه المأسى التى يوجد فيها أبطال على التحديد ، ولكن في تلك المأسى التى بُذلت فيها بعض المحاولات لتصوير شخص بارز رئيسى من هذا النوع أو ذاك . ففي هذا النوع الأخير من المأسى نجد دائماً ما يقوم شاهداً على رغبة الكاتب المسرحى في تلطيف معنى الفردية المستقلة . وتمثيلية أبراهام لنكولن مسرحية تاريخية ذات بطل واحد ، ولكن الكاتب (جون درنسكووتر) كان حريصاً كل الحرص على جعل بطله لنكولن رمزاً لشيء ما منفصل عن شخصيته ؛ إننا لا نكاد نرى فيه رجلاً كما نرى رجلاً فيمن يُسمَّون هنرى ورتشارد من شخصيات شيكسبير . إنه قوة رمز لها برجل من الرجال . ومثل هذا ما رى ستيوارت التى كانت مأساة شخصية في أيدى الكتاب المسرحيين السابقين ، حتى إذا تناولها جون درنسكووتر أصبحت في يده

مسرحية لطيفة خاصة من طبقات الزواج الإنساني ، ترمز في شخصية الملكة الاسكتلندية إلى طبقة لم تنفك في حرب ضد القوى الاجتماعية ، وضد المثل الاجتماعية ، سواء كانت تلك الطبقة في القرن السادس عشر أو في مصر القديمة ، أو في أيامنا هذه . ومن ثمة كانت رغبة المستردنكووتر في تأكيد هذه النقطة ، حتى إنه لم يدع مسرحية ماري ستيوارت هذه تستقل بنفسها . فهو لم يدخل المقدمة لأى غرض إلا لتوضيح أن ماري متصلة روحياً بزمنا هذا ، وأنها ليست شخصية عديمة النظر ، بل هي رمز رفيع لنمط معين من العقل والروح . والراجح أننا لا نستطيع أن نجد أى مثال آخر أوضح من هذا المثال لانجماحات الفن والفكر في عصرنا الحديث . وقد ينظر في بال الإنسان أن الحركة التعبيرية ^(١) التي راجت في العهد الأخير ، كما تبدو في مسرحيات المروتلر Her Toller ^(٢) مثلا ، ليست إلا مجرد وجه آخر لهذا الاتجاه الرئيسى . ففي مسرحية الدهماء والرجال Masse - Mensch نلاحظ أن عنوان المسرحية نفسه قد قصد أن يسترعى الانتباه إلى هذا الغرض الذى يحول في ذهن الكاتب .

ويمكننا أن نبين في الحال مدى الفرق بين هذا وبين ما كانت عليه الحال فيما سلف قبل هذا ، حينما نقارن بين هذا النمط من المسرحيات وبين مسرحية تمثل روايات عصر إليزابيث . ولتكن هذه المسرحية «عطيل» التى تبنى بالفرض ؛

(١) المذهب التعبيري Expressionism هو ذلك المذهب الذى يبنى فيه الفنان بالروح مجردا في قطعه الفنية — سواء كانت مسرحية أو تمثالا . . . الخ حتى تعبر لنا عارية — وذلك بتركها لأزمة نفسية حادة — وكان أول ظهور للمذهب التعبيري في ألمانيا على يد الكاتب المسرحي كيد (د) .

(٢) المروتلر كاتب مسرحي ألماني (١٨٩٣ — ١٩٣٩) من مواليد مدينة سايبوتش واشترك في حرب (١٤ — ١٨) ثم سجن لاشتراكه في ثورة ميونخ الاشتراكية — وله عدة مسرحيات من المذهب التعبيري — وكثير من شخصياته نماذج بشرية Types — وقد انتشر في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٣٩ (د) .

فنحن سرعان ما ندين أن غلطة عطيل هي غلطة خاصة به هو ولا تتوقف إطلاقاً على تفاليد اجتماعية ؛ والإنسانية عارج نفسه ذات قيمة قليلة ، أو لا قيمة لها فيما يتصل بعواطفه أو بما قدر له . إن الكاتب قد يوحى بأن حالة عطيل ربما طابقت أحوالاً تماثلها في مكان آخر ، إلا أن هذا موضوع يختلف اختلافاً تاماً . ومعالجة بطل الرواية بوصفه مجرد جرم من كل عظيم قد لا تكون البطل عليه إلا سلطة قليلة ، أو قد لا تكون له عليه أية سلطة على الإطلاق ، هي معالجة فريدة في نظر المسرح الحديث .

البطلة :

ويؤدى بنا تصور المتر درنكووتر لمارى ملكة الاسكتلنديين إلى مشكلة تصور البطلة فى المأساة . فلقد لاحظنا من قبل أن المأساة تختلف من الملهاة فى أنها فى كثير من الأحيان تكان تكون مذكّرة كلها ... واستعمال الكلمتين : مذكر ومؤنث ، مخوف بالطبع ، بصعوبات غريبة . وذلك لأنهما قد لا يعينان الجفسين غيب ، بل قد يعينان أيضاً تلك السجاياء التى كان يتسم بها كل من الجفسين فى القرون الماضية . ومن ثمّة قفى وسعنا أن نصف مسرحية تيمورلنك بأنها مسرحية مذكّرة تذكيراً خالصاً ، لأنها لا تكاد تقدم لنا أية شخصية نسائية بيد أننا نستطيع فى الوقت نفسه أن نصف مسرحية ماكبث بأنها مسرحية مذكّرة كذلك ، بالرغم من أن ليدى ماكبث من شخصياتها المهمة ، وذلك لأن طراز عقلية ليدى ماكبث هذه ليس من الطرز التى نسميها عادة طرزاً نسائية . ولقد تغير مضمون هاتين الكلمتين ، كما هو واضح ، تغيراً كبيراً فى أثناء الأجيال القليلة الماضية ، ولكن ما دام البعض قد استبقى الكثير من معانيهما فلا بأس من استعمالهما بهذه المعانى للدلالة على خلال وأمزجة ذات قيم مختلفة .

لقد قيل إن المأساة تختلف من الملهة في أنها تكون كلها؛ وفي كثير من الأحيان ، (مذكورة) ؛ وهو قول لا بأس من أن نضيف إليه القول بأن للمأساة تهم بالعناصر المذكورة أكثر مما تهم بالعناصر المؤقتة ، وذلك بصورة ثابتة تقريباً . وجلي جلاء تاماً أن السبب في هذا هو هذه الصلابة وتلك الصرامة اللتان لاحظناهما من قبل في أرق ألوان فن المأساة . ومن ثمة لزم أن يكون الشخص الرئيسي في كل المآسي العظيمة إما رجلاً ، وإما امرأة ؛ من صنف ليدى ما كبث ، أو إيفجنيا ، أو ميديا ، من تقسم طباعين بسمات الصلابة وقسوة القصد ، وهي السمات التي لا تجتمع وما طبع عليه الفناء ، ما يميزهن عن الرجال . على أن العنصر الفسافي قلباً ينبغي من أي مأساة عظيمة ؛ وغياها من العيوب التي تشوه مآسي مارلو . وكيفما كان الأمر ، فهو عنصر ليس له في كثير من الأحيان أي أثر كبير مباشر في تطور المسرحية ، وإن أمكن أن يكون له أثره العظيم في تطورها ، بطريق غير مباشر ، بتأثيره في ذهن البطل . فأوفيليا مثلاً هي شخصية ضعيفة لا تعمل عملاً ، إلا أنه لا ينبغي أن موتها هو الذي يحول هاملت من رجل فلسفة عميقة ، ومن شخص كان يهدف إلى هدف بعيد الغور ، وإن لم يتحقق ، إلى مخلوق متوان ، فقدت الأشياء في نظره أهميتها ، ولم يعد لها عنده أي اعتبار ؛ وعثل أوفيليا في مأساة هاملت ، مثل دزدموته في مأساة عطيل ، فهي لا تكاد تقوم بأي دور في هذه المأساة ، إنما في جوهرها أثني ضعيفة ، خداعة^(١) ، لا هدف لها ، ومن ثم لم يكن لها نشاط فعلي في التقدم بموضوع المأساة . وهي بسلطانها لحسب على قلب عطيل تؤثر هذا التأثير غير المباشر في استمرار الحركة

(١) إن كلمة (خداعة) مستعارة هنا عن قصد . وعندى أن مأساة عطيل تنبع من انخلاع الفصيات الرئيسية فيهما وانخداعها بنفسها ، ودزدموته بانخداعها بأبيها ، وانخداعها بزوجها ، وانخداعها الأخير للشبح هؤلاء الذين شامدوا للمأساة النهائية نزل وثيقة الصلة بجو السرعة المم ومديها ، وتجد هذا الرأي مفصلاً في كتاب Studies in Shakespeare

المفجعة، في المأساة . أما كورديليا في مأساة الملك لير قدأت أهمية أكثر من ذلك ، إلا أنها تشارك ليدى ماكبث في بجايا معينة ؛ بجايا نسميها نحن بجايا مذكرة . إنها من نواح عدة ، ليست إلا صورة طبق الأصل من أبيها (وإن تكن في حقيقة الأمر قد خططت تخطيطاً سريعاً) .

وقد أثمر هذا كله ثمرة زراها في تلك المسرحيات التي بدأها بانكس Banks في إبان فترة عودة الملكية ، والتي استمرت على أيدي راو Rowe وغيره في القرن الثامن عشر . ولقد كانت هذه المآسي المؤنسة أو ما كانوا يسمونه أحياناً بال : She - tragedies تكاد تكون غالبية من ذرة واحدة من العظمة المفجعة ، وإن كان بعضها يحمل طابعاً مؤثراً . فروايتا Anna Bullen أو Virtue Betrayed للكاتب بانكس ؛ ومأساة جان شور Jane Shore للكاتب راو ، وماري ملكة الأسكتلنديين للكاتب سفت جون ... كل هذه روايات مؤثرة عميقة للأشجان ، إلا أنها بالرغم من ذلك ليست من المآسي في شيء . إنها لا تسمو مطلقاً إلى هذا المستوى الرفيع من جهاة الجلال الذي هو قرين محتوم لهذا النقط الأعلى من أنماط الأدب . إن إصرارهم هذا على عنصر الأنوثة وإلى جانب الأنوثة ، على الشجن الكثير ، هو الذي مسح رواياتهم كما مسح روايات فلتشر وويستر وفورد من قبل . إن هذا هو العامل نفسه الذي يذهب بالكثير من رواء مسرحيتي Venice Preserved والقيم ؛ وهو نفسه الذي خدع الكثيرين من الكتاب المحدثين فضلوا الطريق إلى المأساة الحقة ، حينما غرقت بهم الميول العاطفية . إن عنصر الأنوثة في المأساة الراقية ، إن جاز أن نذكر ما قلناه ، يجب أن يكون ، إما صلباً إلى ما يقرب من عنصر الانكسورة

في سماته ، وإما أن يهبط إلى منزلة أقل أهمية في تطور الموضوع . ولعل الاستثناء الوحيد لهذا ينحصر في تلك المسرحيات الخالية من البطولة التي أشرنا إليها من قبل ، حيث لا تتبع المأساة من الشخصيات الفردية بالقدر الذي تتبع به من اصطدام الأمزجة المختلفة وتفاعل الظروف الاجتماعية أو الخارجية . وحتى هنا يحتفظ جو السمو والصلابة بسماته عادة ^(١) .

(١) قد يبدو هذا الرأي مفاداً لما عثرت من أن الشخصيات النسائية في كل من للمسرحيات القديمة والحديثة تنظر بمكانة رفيعة في عمل المأساة ، إلا أننا حينما نحلل مظاهر شخصية مثل أليسون ، أو كليمنسرا ، أو برنيس ، أو فينرا ، أو هدايلر ، أو ريكلاوس ، فأجيب أننا نجد أن طريقة حللتها تجري وفقاً لطريق التي لحيطتها منا .

الفصل الخامس

أنماط من المأساة

سمات المأساة اليونانية :

إننا بتجليلنا خصائص المسرحية على هذا النحو ، من إسكيلوس إلى الزمن الحديث ، نكون قد تناولنا بالبحث جميع الأنماط الرئيسية للمأساة . ولعله لا يبقى أمامنا الآن إلا أن نجمل بعض النتائج التي وصلنا إليها ، مثل هذه التي تلام ما يبذل في ناحية المأساة بخاصة من جهود ، في مختلف الأجيال . ولما كان الواقع أننا لا نجد نمطاً من أنماط الروايات المفصلة إلا وهو يمثل في الإنجليزية قد يحسن أن يقتصر من جميع الملاحظات هنا على تطور المأساة في هذه اللغة ، مع الإشارة من حين إلى حين إلى تجارب البلاد الأخرى .

(أ) الكورس والوحدات :

قال الناس كثيراً ، وكتبوا كثيراً ، في المسرحية اليونانية . ولا حاجة بنا هنا إلى الخوض في تفاصيل صياغتها وتطورها . وثمة كثير مما هو ثابت مستقر في مآسى إسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيدز ، ولكن ثمة أيضاً ما ليس له إلا قيمة مؤقتة بحتة . فالكورس مثلاً هو في جوهره سمة طارئة . إنه جزء من النشأة التقليدية للمسرح اليوناني ، ولم يلبث ، كما رأينا ، أن انحد على يد يوريبيدز إلى مكانة ثانوية . ولم يبق الدليل على عدم لزومه للتصير عن عاطفة الأسمى الصحيحة من عبقرية شيكسبير الرومانسية فحسب ، بل من عبقرية رامبيرن الكلاسيكية

تفتها . ومن ناحية أخرى . لقد بين الكورس تلك السمة الغنائية في المأساة وهي تلك السمة التي كان يشتد ميل المجددين ومحطمي التقاليد القديمة إلى إغفالها في غير تبصر . إن روح الكورس ، وبالأحرى ، ذلك الشيء الذي كان الكورس هو لسانه الناطق ، هو شيء دائم لا يرتبط بزمان أو مكان ؛ شيء لا مندوحة عنه تقريباً في جميع المآسي الراقية ، أما شكل الكورس نفسه فشيء مربوط بوقت معين ، ومكان معين . ويصور الكورس ، من جهة أخرى بعيدة عن هذا العنصر الغنائي ، ملاحظ نوع لا بد منه للتعبير المفجع . لقد لاحظ شراح لا عدد لهم كلمات إنوباربس Enobarbus التي هي بالمشيد أشبه في رواية أنطوني وكليوباتره ؛ وربما اتسمت كلمات شخصيات مثل الهول في رواية الملك لير ، وهوريثيو في هاملت ، بنفس هذه السمات . وقصارى القول ، إن التعليقات الأساسية التي كانت تقوم بها جماعات المنشدين في المسرح الأثيني قد اضطلمت بها شخصيات فردية في مسرحيات عصر إليزابيث والمسرحيات الحديثة ؛ وهي شخصيات كانت تقوم في بعض الأحيان بأجزاء لا تتجوأ من تفسير الموضوع المفجع ، ومن قبيل هذا مهرج الملك لير ، وهوريثيو ، وأحياناً كانت تبقى بمزول عن هذا ، مثل شخصية إنوباربس .

والوحدات ، كما مر بنا ، تصور هي أيضاً ملاحظ ذات صيغة مؤقتة ، وإن تكن توحى مع ذلك بإيماء لا تنقصه الأهمية ، يذكرنا بالحفائظ الأثرية لنشأة المسرحية . ونحن إذا أمعنا النظر في هذه الوحدات ، وجدنا أنها إما أن تكون شيئاً حقيقياً لا معنى له ، وإما أن تكون شيئاً فرضته صور المسرح الخارجية . وبمعنى أعم ، قواعد قد لا يستطيع كاتب مسرحي عظيم الشأن أن يتحلل منها — فرحلة الموضع ، في صلتها العديدة بوحدة الزمان والمكان ، تنفق لهذا السبب وتلك الصلابة ، والاتصال المجدد ، والداخلة المركزة التي تتطلبها المأساة الراقية .

(ب) النص :

ومن أجل هذا كان ثمة الكثير مما يمكن أن نعرفه عن المسرحية اليونانية وعن تقاليدها . بل ربما أمكننا أن نحصل على عناصر فائقة من حقيقة فن المسرحية ، حتى مما كان يعرف به أئمة نقاد المذهب الكلاسي الحديث شافا . على أن الفارق الأساسي ، بين عالم المسرح اليوناني ، والعالم المسرحي في العصر الحديث لا ينحصر في الكورس ، ولا في مجرد صياغة المسرحية ، بل هو ينحصر في منعة المسرح نفسها . وإن نظرة في المسرح اليوناني الذي كان يقسم لثلاثين ألف متفرج لتقفنا على الفور أمام مشكلة أنسب المسارح لعرض المأساة . فتحن من جهة نرانا تلقاء مدرج هذا المسرح اليوناني الضخم ، يمثليه البهدين بعداً قاصياً عن النظارة ، وهذه الإمكانيات القليلة من المؤثرات النظرية العادية ؛ ومن جهة أخرى نرانا أمام هذا theatre intime أو المسرح الحديث الضيق المسقوف المخلق ، حيث يعتقد عدد قليل من النظارة على مقربة من الممثلين ، وحيث يمكن استخدام المؤثرات النظرية ووسائل الإيهام من كل نوع ابتدعته تحيئة الإنسان . ولعل الجواب الصحيح على هذه المشكلة هو أن كلا من هذا المسرح الحديث الضيق وذلك المدرج اليوناني الضخم قين بإخراج تمثيلات لطيفة ، يكون لها في كل منها جماها المستقل المختلف تمام الاختلاف . إلا أننا نكون في الوقت نفسه مغموين في شيء من الضخامة والجلال ونحن نقصد الروايات التي تمثل في المسرح اليوناني ، وهو الشيء الذي يستحيل أن يتيسر في الروايات التي تكتب للتمثيل في مسارحنا الحديثة الضيقة . لقد يمكن أن يتيسر الدقة في مسارحنا ، وقد يمكن أن يتيسر المواقف الأكثر صرامة والأشد براعةً ولوذية . ولا جرم أن تلك المسارح الحديثة تؤثر التعقيد في رسم الشخصيات أكثر مما كانت الجبال

تستدعى ذلك في المسارح اليونانية . ولكن لا جرم أيضاً أننا نفتقد فيها عادة ذلك التأثير الصامت الذى يشبه تأثير ألقائيل في نفوسنا ، كما نفتقد فيها الجلال والأبهة ... والنغمة الفخمة التى نجدها في المسرح الآخر . لقد بين لنا التاريخ أن أحسن المسرحيات هى تلك التى أخرجت للجمهور غير متجانس - الجمهور الذى كان يتكون من الطبقة الأرستقراطية وطبقة أصحاب الحرف من أهل أثينا ، ومن طبقة صبيان أصحاب الحرف وطبقة الأشراف في إنجلترا في عصر إليزابث ، أما عندما ينقسم جمهور النظارة إلى فئات منفصلة ، مستقل بعضها عن بعض ، وحينما لا يستظل المسرح بظل الجميع كهيئة واحدة ، بل يكون في رعاية طبقة بعينها ، حينئذ تصبح المسرحية الموضوعة لهذا المسرح ضعيفة خائرة لينة العود . إننا نستطيع أن نقبين أن المسرحية في أسوأ صورها ليست كلها شيئاً لفشدان المشقة ، وآية ذلك أنه حينما كان المسرح مجرد وسيلة من وسائل التسلية . كما هو شأنه اليوم ، وكما كان في فترة عودة الملكية ، كان معدل التأليف المسرحي ضعيفاً وخالياً من النشاط والحيوية . ومن ثم لا تظهر المسرحية الجميلة إلا في البصور التى يجتمع في مسارحها عنصر التسلية بنىء من عناصر التأمل وشيء من المثل الإنسانية أو القومية أو الدينية . إن إسكيلوس وسوفوكلس ويوربيدز يعطوننا صورة من أثينا في عصر بيركلس ؛ كما يعطينا شيكسبير صورة من عصر دريك ووالى ، وكذلك شيلر وإبسن إذ يعطيان صوراً لعصر من عصور المثل العليا . لقد أتاحت حركة إزالة الآوهام والآباطيل من أذهان الناس الفرصة لظهور مسرحيات الشطر الأخير من القرن السابع عشر ومسرحيات العصر الحاضر ؛ وهذا المسرح الحديث الضيق هو الثمرة التى أسفرت عنها رغبة طبقة واحدة من الناس في أن تتميز نفسها من سائر البشر ، وبالأحرى ، في أن تضع سداً بين أرق المسرحيات

وبين مجموع البشرية . والظاهر أن الأمل في حركة صادقة لإحياء التأليف المسرحي يتوقف على إعلاء شأن المسارح الأكثر سمة وضخامة أكثر مما يتوقف على المحاولات التي يقوم بها قهر منا من المتحمسين هذا التحمس المصطنع لإعلاء شأن مسرح الطبقة المثقفة وجمهور النظارة المحدود العدد .

من أجل هذا كانت لنا عبرة في المسرحية اليونانية تعلم منها أنه وإن يكن مجرد التقليد الأعمى لنماذج الماضي لا يمكن أن يتهى بنا إلا إلى إنتاج كتيب عقيم ولا قيمة له ، إلا أن الكتاب الرومنسيين قد يكونون مخطئين في انصرافهم عن سنن الكتاب الكلاسيين وأنماطهم انصرافاً كلياً . ونحن وإن أمكننا التسليم بأنه ليس في انجلترا إلا القليل من المسرحيات التي قد فيها أصحابها المسرحيات اليونانية تقليداً دقيقاً ، اللهم إلا إذا استثنينا شمشون الجبار Samson Agonistes للطن ، وپروميثيوس الطليق لثالي (وهذه قصيدة مسرحية أكثر منها رواية تمثيلية) ؛ وبينما يمكننا أيضاً أن نسلم بأن تفصيلات صياغة المسرحية اليونانية ليس فيها ما هو جديد علينا ... مع هذا كله يجب ألا يفوتنا أن ثمة أشياء فيها من الأصالة المسرحية قدر عظيم لا يمكن أن يبد ، وذلك لا في مسرحيات إسكيلوس وحدها ، ولكن في نظريات ناقد مثل كاستلفرو أو ناقد مثل ديمر ، بالرغم مما هو واضح في آرائهما من الخف .

مأساة عصر اليزابث في عهد هارولد :

والنقط الثاني من أنماط المأساة التي يجب أن نقول فيها شيئاً هو المأساة في الشطر الأول من عصر اليزابث . وهو نمط مستقل بنفسه ، وإن تمثل في صور كثيرة متعارضة . إن أول ما يظهر من المأساة الإنجليزية التي يمكن تحليلها تحليلاً عميقاً هي مأسا شيكسبير ؛ إلا أن روايات شيكسبير كانت ، كما هو معروف جيداً ، أعلى مستوى مما سبقها ، وأقل تقيحاً كاذباً عما تلاها ، وهذه

حقيقة تلزمنا إلزاماً تاماً بإلغاء نظرة على تاريخ تطور فكرة المأساة في إنجلترا .
أقد نعمت المسرحية في إنجلترا من ديانة الشعب كما نشأت في اليونان من قبل .
ثم تقدمت بعد سلسلة طويلة من التطورات التي لا حصر لها نحو صورة أفسح
أفقاً ، هي المسرحية الدينية التي يكتسبها الفموض mystery . ومسرحية
الخوارق miracle ثم ظهرت المسرحية الأخلاقية morality بعد ذلك ،
والراجع أن ذلك قد تم نتيجة لازدياد عدد الفرق من الممثلين المحترفين ؛
ثم مرت المسرحيات الأخلاقية بدورها في سلسلة من التطورات لا حصر لها
حتى وصلت إلى صورة أقرب إلى الشكل المسرحي الصحيح ؛ ثم لم تزل تتطور
حتى دخلها عنصر جديد هو عنصر العاطفة الإنسانية ، إلى أن تطورت
بجذائرها حتى آتت أكلها الزهر العجيب في مسرح عصر إليزابث . وقد
سحب هذا التطور تقدم مُناظرته في تصور دوح للمأساة . فلقد كان الناس
في المصور الوسطى يؤمنون بأن المأساة هي في جوهرها سقوط من ذروة
السعادة ورفعة الشأن ، إلى حضيض التماسه والهوان . وأيات شوسر من
افتتاحية الراهب التي اقتبسناها من قبل ، تعبر في إيجاز عن النظرة المشالية
لأهل المصور الوسطى في هذا الصدد . ولقد كانت قصيدة داتى العظيمة :
« ملهاة إلهية » ، لأنها مرت بنا من عذاب السحير إلى نعيم الفردوس . وعلى
هذا ، فالمأساة التي كانت في نظر أهل المصور الوسطى تتناول أشخاصاً ذوي
مراتب عالية... والتي كانت تعالج أتماماً من طراز هذا الشخص الذي كان يقسم
ذروة النجاح والازدهار ، بما يتفق اتفاقاً تاماً والفكرة الأرستطاليسية...
تلك المأساة ينبغي أن تتناول البطل « ذا الشهرة التي لا تُسَامى والرفاهية
المزدهرة الناضرة » . ثم نشأ في الوقت نفسه ، وبدون أن يفتن أحد إلى ذلك
تقريباً ، المصور بأن المأساة يجب أن تعالج هذه الفعّال ذات البهاء والأشخاص

ذوى الجند ، بصورة مُفخّمة كذلك ؛ ومن ثمة ظهر أن النظام (أو الشعر) هو التابع الذى يتفق وجميع المآسى الصحيحة ، وهذا بالمثل ، كان من عوامل القوة فى مسرحيات سنكا المنظومة ، والمسرحيات اليونانية التى لم يكن قد حسن علم الناس بها فى ذلك الوقت . فإلى هذا الحد إذن وصل التمازج بين المثل الأنثوية ومثل المصور الوسطى . على أن النقد فى المصور الوسطى كان ذا سمة غربية مميزة له ؛ لقصد كان يعبر بأجلى الصور عن الاتجاه الأخلاقى نحو الأدب . لقد كان من شدة ما يترنح تحت الضربات الموجهة إلى المسرحية ، والموجهة فى الواقع إلى جميع ألوان الشعر التى ظهرت منذ زمن آباء الكنيسة ، إلى زمز جيرولامو وسافونارولا ، لقد كان يحاول ، حيثما وجد ، أن يلتصق هدفا نافعا لكل نمط من أنماط الفن ، ولكل قطعة مما تنتجها مهارة الصنعة الإنسانية ؛ من أجل هذا تلاقت الاعتبارات الأخلاقية والمثل الإنسانية الجديدة ، ثم أسفرت عن نمط من النقد الأدبى ، مختلط ، وغير متجانس ، إلا أنه بالرغم من ذلك ذو أثر عميق فى تطور أدب المسرحية ؛ وبممكننا أن نرى هذا الصراع على أحسن صوره فى الصيغ التى وضعها نفر من أصحاب النظريات فى أواخر القرن السادس عشر . يقول بَيتنهام Puttinham الذى يمكن اتخاذه ممثلا لكثيرين غيره ، إن المأساة تعالج المثرات المحزنة التى حاقّت بالأمراء الذين نزلت بساحتهم المهوم ، وجداً بهم سوء الطالع ، وذلك بقصد تذكير الناس بتقلب الحظوظ ، وبعدالة ما يعاقب الله به عباده على حياة الشر والفساد ، ففى هذه الجملة الواحدة نجد أفكاراً منتقاة من اليونان القديمة ، ومن أوربا فى المصور الوسطى ، امتزج بعضها ببعض ، ثم اختلطت بصورة فطرية لا تناسب فيها . فففى فكرة أهمية الأشخاص وعظمايتهم التى كان يقول بها أرسطو ، وففى تلك الفكرة التى كان أهل المصور الوسطى

يذهبون إليها من سقوط الإنسان من ذروة السعادة إلى حضيض الشقاء ؛ وفيها تلك الفكرة الوثنية عن الحظ ؛ ثم فيها تلك الفكرة المسيحية عن الجزاء الآدبي . والاختلاط هنا تمتع وله قيمته ، لأن مسرحية عصر إليزابيث نشأت من مثل هذا الاختلاط .

أما من حيث الفكرة العامة للمساة في هذا الزمن ، فيمكننا تلخيصها تلخيصاً مختصراً ، وذلك بقولنا إن المساة تنحصر في سقوط العقلاء ؛ وأن الجميع قد اتفقوا على صواب أن تتألف المساة من خمسة فصول (والمسؤلان عن هذا هما هوراس ، ثم سنكا) ؛ وأن الجميع يؤمنون بقيمة الصورة الشعرية للمساة ؛ وأن أحداً لم يكن في مقدوره أن ينكر - سواء عن قصد أو غير قصد - ضرورة أن يكون للمساة مغزاها الأدبي ، وأن الصراع الذي كانت تجيش به المسرحيات الأخلاقية (moralities) القديمة كان يعمل عمله في عقول النقاد والكتاب المسرحيين ، بلا أدنى وعى منهم ، بقصد تشديد الركون على عنصر بينته من العناصر التي كانت مهمة في المسرحية اليونانية إلهاماً شديداً . وفضلاً عن هذه الافتراضات والمعتقدات العامة ، فقد انفصلت العرى بين الكلاسيين وبين الكتاب المسرحيين الشعبيين الذين يسمونهم بالرومانسيين . وبينما ظل الكلاسيون يتمسكون بالوحدات الثلاث راح هؤلاء الكتاب الشعبيون يزحرون هذه الوحدات ويبحثون بها ، وذلك جرياً منهم وراء الأنماط الشعبية ؛ وبينما كان الكلاسيون - ومنهم سدفى - ينظرون إلى الملهاة المفجعة على أنها خليفة " مهجئة " أى مخلوطة الغيب ، راح الكتاب الشعبيون الذين كانوا يرون بأبصارهم إلى هذا الخليط للفرح من الحزن والمرح الذي تجيش به المسرحيات الدينية الغامضة mysteries يعملون بعين رعايتهم هذا الترع من المسرحيات ، ويفضلونه على ما عداها ؛ وبينما كان الكتاب المسرحيون والنقاد الكلاسيون من شيعة هوراس يتنادون بالإطئاب والاحتقار ، كان الكتاب الشعبيون يجاهدون في تركيز الموضوع ؛

وفي إشاعة القوة والحياة في مسرحياتهم ، وفي إثبات كل مالا دأى إلى حرمان النظارة من رؤيته .

لقد كان أثر سنكا بؤق مفعوله في القارة الأوربية قبل أن ينتقل إلى إنجلترا يستين عددا . ولقد كتبت مسرحية Eccerinis لصاحبها ألبرتينو حوالى سنة ١٣١٥ ، وهى مسرحية لائتنية على نمط المسرحيات الرومانية تماما ؛ ثم كتب ترسينو Trissino مسرحيته الإيطالية صوفونيسبا Sofonispa سنة ١٥١٥ ، مع أن أول ترجمة لإحدى مسرحيات سنكا لم تظهر في إنجلترا إلا في سنة ١٥٥٩ ، ومن ثمة لا يمكننا أن نتبع آثار المذهب الكلاسى في هذه البلاد إلا منذ حوالى هذه السنة . ولم تمثل رواية جوربودك Gorboduc لصاحبها ساكفيل ونورتون إلا بعد هذا التاريخ بعامين ، وذلك في يناير سنة ١٩٥٢ . وقد كانت مسرحية جوربودك هذه ، وهى أول مأساة إنجليزية منتظمة ، أول الغيث في سلسلة طويلة من المسرحيات التى احتذى فيها مؤلفوها مسرحيات سنكا التى تفيض غثاء وبرودا ، وإن كانت لها قيمتها مع ذاك من حيث مخالفتها للنمط الدقيق . وموضوع جوربودك موضوع أهل يختلط فيه التاريخ بالأساطير ، وهى ليست موضوعا كلاسيا ، وبنائها إلى هيئة المسرحية التاريخية الإخبارية القديمة أقرب منه إلى النمط الرومانى . ولقد أدخلت العاطفة الغرامية في المسرحية المختلطة « جيسموند السارنى Jismond of Salerne » ، وفى ملحمة طبيعية فى رواية « نكبات آرثر Misfortunes of Arthur » لصاحبها توماس هوجز T. Hughes . وقد عبث مؤلفر هذه المسرحيات بالوحدات الثلاث بصفة عامة . أما الموضوعات الإنجليزية التاريخية ، أو شبه التاريخية فتعالج معالجة الحكايات المستخلصة من القصص الإيطالية ، إلا أنها جميعا موضوعة فى إطار من الخطب ذات الإطناب الفج غير المحتمل ، وكل تحول فى الموضوع يتلون بلون الفكرة الفائعة فى المصور الوسطى عما يجب أن يكون للمسرحية من هدف أخلاقى ؛ وهنا

تلمح من الاختلاط في الفن البنائي ، بصورة التي هو عليها ، ما تلمحه في عبارة
بتنهام الانتقادية الى اقتناسها آتقا .

ولقد كان الكتاب المسرحيون الذين ألفوا كتاب المسرحيات الأخلاقية
وفناً لسننها المعروف يحاولون بصورة فيها شيء من المفاجأة أن يطبقوا
أصولها على موضوعات وأنماط أخرى ؛ ومعظم هذه المسرحيات القديمة
هي : مأس باكية نادرة ، فياضة مع ذاك بالمرح والضحك ، ومنها :
دامون وبثياس للكتاب إدواردز ؛ وآيوس وفرجينيا للكتاب ر.ب. ؛
وقبيل للكتاب پرستون . ولعل شيكسبير قد حاول أن يلبو ببعض هذه
المحاولات الفجة في سفيه الأخيرة ، إلا أننا نجد فيها المعبر الذي انتقلت
عليه التقاليد من إنتاج الصور الوسطى ، إلى إنتاجه هو . وفي أحيان
كثيرة لا نجد أن شيئاً ذا بال من تقاليد المسرحيات الأخلاقية قد ضاع
من هذه المسرحيات البدائية ، بل نحن نجد فيها ما يقوى عما صارت إليه
تطورات هذه الأنماط فيما بعد . إن كلا منها يكاد يحمل في تضاعيفه وذيلة
من الرذائل والأشخاص الذين تتجسم فيهم هذه الرذيلة ، إلا أننا ندين فيها
في نفس الوقت محاولة لخلق شيء يوائم روح الجيل الجديد أكثر مما نجد
في أي طراز سابق .

ويجب علينا أيضاً أن نلقي بالنا ، إلى جانب ما لاحظناه في تطور المأساة
الفجة البدائية هذا التطور الطبيعي أو شبه الطبيعي ، إلى تطور التاريخ
الإخباري المشتل في كثير من الأحيان على عناصر جذية مفصمة . لقد كان
ثمة اتجاه - من الصور الموهلة في القدم - يقتضى أن تستبدل المسرحية
الأخلاقية من بعض الشخصيات المعنوية المجردة شخصية ما ، من الشخصيات
المثالية الملكية المشهورة . ومسرحية King johan لسكتها ييل Bale
مثل طيب لهذا . فليس بين عرض التاريخ بقصد الخروج منه بمنزى أدبي ،
وبين عرضه في ذاته ولذاته إلا خطوة واحدة ، كما هو جلي واضح . وبالرغم

من أن مسرحية تاريخية لانتينية واحدة (إمباريكاردوس تيتيوس مؤلفها توماس لج T. Legge) يغلب عليها أثر سنكا . فالواضح الذي لاشك فيه هو أن الطرق التي كان يقبها سنكا في كتابة مسرحياته لا يمكن أن تنسجم والتطور الأكثر تحرراً لم كان يجري في عهد ملك من أحداث . وواضح أيضاً أن التاريخ كان يتطلب أسلوباً تعبيرياً أقرب إلى الطبيعة وأقل تعقيداً . والكاتب حينما يتناول الوقائع التي حدثت في حياة أحد الملوك لا يستطيع أن يخفى من هذه الوقائع شيئاً كثيراً ، ولم يكن ثمة مندوحة من أن يخرج هذا الكاتب على مقتضيات الوحدات الثلاث . ولما لم يكن التاريخ قط ، فضلاً عن ذلك ، شيئاً منفصلاً كله ، ولما كان التاريخ الذي هذا شأنه يجمع بين السامى الرفيع ، والهابط الوضع ، في مسرحية واحدة ، فقد اكتسب الدافع الذي كان يحرك تطور الملامح المفعمة . التي من قبيل ملهاة الكاتب بكسر نيج Pikeryng المسماة أوردست (Horestes) أو ملهاة قبيز للكاتب برستشن قوة عمية أيعا عقى . وبظهور العاطفة الوطنية في النصف الأخير من القرن السادس عشر ازداد شغف الجماهير بهذه المسرحيات التاريخية لزيادة كبيرة ، وهى وإن لم تكن من طراز المآسى بمعناها الدقيق ، فالواجب أن نجعلها نصب أعيننا عندما نستعرض العناصر التي كانت سبباً في قيام المسرحية في عصر إليزابيث .

ونحن نلح في جميع هذه الأنماط البدائية المختلفة فضلاً يصدر أحياناً عن وعى ، ويصدر في معظم الأحيان عن غير وعى ، هدفه الوصول إلى المسرحية القومية الصحيحة ، والمسرحية الموحدة الصحيحة . على أن أحداً لم يفكر تفكيراً جدياً ، على ما يظهر ، فيما يمكن أن يوائم أذواق الجيل الجديد . ولقد كان الكلاسيون قساة وغير راغبين في التحول بعيداً عن قوانينهم وسننهم القديمة ، ولمن اضطروا من حين إلى حين آخر إلى إظهار ألوان من الرضا عاباة الجماهير . أما الكتاب المسرحيون الآخرون ، فبالرغم مما كانوا يلبأون إليه أحياناً من اقتباس أشياء من

سكتا ، فكان في أدبهم جفاء وفي أسلوبهم وأفكارهم فجاجة . ولقد كان واضحاً كل الوضوح في ذلك الوقت أن الأمل الوحيد في قيام مسرحية قومية يتركز في اتحاد واع يتم بين العاملين : العناصر الوطنية التي تفتح التنوع والحيوية ، والعناصر الكلاسيكية التي تفتح الوحدة وانسجام البناء . ولعل نقاد ذلك الجيل وكتابه المسرحيين لم يكونوا يدركون هذه الحقيقة كل الإدراك . والظاهر أن بعض المسرحيات المجهولة الكاتب ، مثل : لوكرين Loerine وسليموس Selimus كانت تتجه الوجهة الصحيحة ، إلا أن هذه المسرحيات هي أيضاً لم تكن قد نضج نعلها ولا تكامل شكلها بعد ؛ وقد ترك هؤلاء الذين كانوا يسمون : العبقرات الجامعية ، مهمة تقريب الكلاسيكية إلى قلوب الشعب ، ومهمة توحيد المأساة الشعبية في بنائها وفي إشعار الجمهور بهدفاً .

وقد قصر كثيرون من هؤلاء العباقرة الجامعيين جهدهم على الملهاة . ومن ثمّة قنعن لا نكاد نخضعهم بكلمة هنا ؛ وذلك بالرغم من أن الفضل في تطور نوع أكثر حلاوةً وطلاوةً وتحرراً من الشعر المرسل يرجع إلى هؤلاء وهؤلاء من كتاب الملاحى والمآسى على السواء ؛ وبالرغم من أننا مدينون للكاتب لى Lyly ، الذي لم يكتب إلا ملاحى خيالية fantastic باستعمال أسلوب من النظم أرشق . وإن يكن مثقلاً بالهرطقة ؛ وبالرغم من أننا مدينون كذلك للكاتبين لى وجرين Greene على السواء بهذه الصور النسائية الرقيقة التي اختلطت فيها الواقعية بالرومانسية ، والتي نسج شيكسبير على منوالها ، ثم عدّل من أسلوبها فيما بعد . وفي الوقت الذي ظهر فيه هؤلاء العباقرة الجامعيون ، كانت لندن على أهبة الاستعداد لمولد المسرحية الجديدة . فلقد كانت الحفلات المسرحية الخاصة في دور القضاء وفي كل مكان لا تزال مستمرة ، وكانت على أن تستمر حتى إغلاق المسارح أبوابها ، وذلك في سنة ١٩١٢ ؛ إلا أن مناط الأهمية قد تركز

الآن في المثليين المحترفين الذين يقومون بالتمثيل في مساح منتظمة جمعت بين طراز أحواش الفنادق القديمة التي كانت هؤلاء الممثلون يمرضون فيها رواياتهم من قبل ، وبين طراز المنصة القديمة التي كانت تمثل عليها المسرحيات الدينية الغامضة (Mystery) وبين المدرجات الرومانية .

أما جمهور النظارة فقد أصبح الآن جمهوراً مختلطاً يجمع بين كل الطبقات من رجال البلاط للملك إلى نقابة الخبازات الشعبية . كلهم يفيضون حماسة ، وكلهم ممن اعتادوا مشاهدة المناظر الدامية ، وكلهم يطالبون بالمسرحيات الخشبية المخرجة بالدم من أولها إلى آخرها . وكلهم مستعدون بما ألهمت النهضة في جرائعهم من نيران الحماسة لأن يرهقوا آذانهم إلى أجل فيوض الجنون الشعري ، ولكنهم غير مستعدين ، لأي سبب من الأسباب ، لأن يشاهدوا أي شيء ملفق أو قائم على الهرج . وكان الممثلون رجالاً ممن لا حرفة لهم غير التمثيل ، ولم يكن لهم إلا أن يكسبوا قوتهم ، وألا يلبثوا وسماً في الرجب ، وذلك بالنشوب بالآراء المبصرة كلاسية كانت أو غير كلاسية . ولقد كانت أحوال المسرح هي نفس أحواله في العصور الوسطى ، تلك الأحوال التي كانت تسمح بتغييرات في المناظر على نطاق واسع ، كما كانت تسمح بمعالجة الموضوعات معالجة استطرادية ، إذا ظن أن ذلك شيء ضروري . ولقد تبين بالفعل حتى عندما كانت حفلات البلاط المسرحية تقام فرق منصة الفنادق أن أفواق الإنجليز لا تسبغ الوحدات الثلاث في صورها الصادرة المروعة ، وأن حماسة النهضة وتوقها قد حلتها الأغلال عن الحركة الإنسانية الأكثر إحكاماً . وتطلبت أحوال المنصة هي أيضاً ، وهي تلك الأحوال التي سمحت بهذا الحشد من المناظر المتتابة ، وصفاً طويلاً لم يكن في وسع الجمهور أن ينصت إليه في رضا إلا حينما كان هذا الوصف يكتفى أبهى الحلال

الشعرية . وقد نشأت الحاجة إلى الملهاة المفجعة من ظهور المهرجين المشهورين بين الممثلين على المسرح، وذلك فضلاً عما كان يجري عليه السَّمنُّ في المصور الوسطى من تجسيم الرذيلة فوق المسرح (في الروايات الأخلاقية) بصورها المضحكة، وما كان يؤثر به في ذلك كله جو المسرحية الدينية الإنجليزية العام . إن إنتاج المأساة ، وبالأحرى المأساة النقية الصميمة . لم يكن أمراً ميسوراً إلا حينما كانت من هذا النوع القاتم على الإطناب والمبالغة ، النوع المثير الذي يستحوذ على مشاعر النظارة، بحيث يجعلهم يضحون إلى حين بهذا المرح الذي كان بالنسبة إليهم بهار أشد المسرحيات جدية في ذلك الزمان .

مارلو :

أما الرجل الذي لا يجهله أحد منا ، والذي أرمى أساس الخط المفجع في إنجلترا فهو كرسوفر مارلو ، الذي نجد في مسرحياته لأول مرة ، بالرغم من بنائها الفج إذا هي قورنت بما وُفِّقَ إليه شيكسبير من روائعه الأخيرة ، محاولة مقصودة للوصول إلى صورة من المأساة التي لا يصح أن تكون غير محددة الشكل ولا محددة الهدف كهذه المأساة السابقة ذات الأسلوب الكلاسيكي أو الشعبي أو الأسلوب التاريخي الإخباري ومسرحيات مارلو تنقسم بطبيعتها إلى قسمين : يتألف الأول من تيمورلنك والدكتور فلوست ، وربما من يهودى ملطاً التي تختلف اختلافاً كبيراً من إدورد الثاني الأحداث عهداً ، وهي رواية تاريخية ذات هدف مفجع قائم بنفسه تماماً . والمجموعة الأولى هي التي لها الأهمية العظمى بوصفها تكون ملطاً من المأساة خلاصاً بها ، لا يكاد يحسه أى كاتب آخر في صورته الخالصة .

والنقطة الأولى التي تستدعي انتباهنا في هذه الروايات هي أن مؤلفها قد

استقى حتى روى من نفع لم يعرفه من سبقه من الكتاب ولم يخطر لهم على بال . ولقد ظهر كتاب الأمير ، Le Prince لصاحبه مكيافيللى فى فلورنسه فى سنة ١٥١٣ ، ولقد عمت شهرته ، أو قل سوء سمعته ، فى أوربا كلها منذ نشره مصحوباً بموجة إيمان الإعجاب والمدح ، ولما من التثريب والقذح . ولقد كان مارلو ، بسبب استقلاله ، واتجاهه الثورى فى الحياة ، واحداً من الإنجليز الذين اعتنقوا تعاليم هذا الكتاب ، والتعاليم الأخرى التى تفرعت عنها . لقد اتخذ مكيافيللى من القوة (Virtù) إلهاله . وقد صور لنا بأسلوبه القرى الحالك كيف أن الرغبة والطموح - وبالأحرى الطمع - الذين تضافرا فى كل الدول الايطالية قريباً على رفع حثالة الجند والقراصنة إلى مناصب الحكم فى الإمارات والدوقيات ، واستبقائهم فيها بأساليب مختلفة من الانانية وأعمال القوة . ولقد تنكر مكيافيللى لجميع المثل الأخلاقية ، اللهم إلا هذا المثال ، إن صح أن يكون ذلك مثالا ، الذى ليس من شأنه إلا أن يعمل لصالح فرد واحد من الناس . وليس من الأعمال عنده عمل لا يستطيع أن يبرره فى نظر أميره ، حتى يأخذ به ، مهما بلغ هذا العمل من الحسة والدناءة . مادام هذا العمل من شأنه أن يزيد مركز هذا الأمير فى كرسىه رسوخاً وثباتاً . والراجح أن مارلو كان يتطوى على كثير من سلطان هذه الأثرة الغالب ، وأن هذا هو الذى راح يلح فيه ، ويحمد فى إيضاحه فى مآسيه الثلاث الأولى . ونحن ندس أترأ من هذه العقيدة فى الافتتاحية التى وضعا مارلو للمأساة يهودى ملطاً ، وهو أثر عليه سياء الحقيقة ، إذ تدل الآيات التى اشتملت على هذا الأثر على أن كاتبها يؤمن إيماناً خالصاً بالمبادئ التى وردت فى كتاب الأمير :

ثم دعمهم يعلموا أتى أدين بما كان يدين به مكيافيللى
ولست أقم وزناً للناس ، ولهذا لا أهتم بما يقولون

ولشد ما أعجب بمن يمتنوني أكثر مما يمتني سوام .
وليس الدين عندى إلا لعبة يلعب بها طفل
وعندى أنه ليس فى الدنيا إثم إلا لثم الجمل
وفى نظر المخلوقات السافهة الموهنة
لا كُنْ محسوداً ، لا مأسرفاً عليه من أحد منهم أبداً .

• • •

ولعل أحد من الكتاب المسرحيين الأحداث عهداً من مارلو لم ينزع هذه
النزعة المكيفيلية فى صورتها الأشد نقاءً ، إلا أن عناصر عظيمة منها قد
أمكن دخولها فى بنية الكثير من مآسى عصر إليزابيث . ولقد صورت سمات
الجرأة والقوة التى كان المسرح الإنجليزى يفتقر إليها .

إن القوة ، أو الإرادة ، أو الطمع أو ما شئت فسمها ، من طبيعتها
أن تنفض من شأن الطبقات . ولقد كانت غالبية الدوقات والأمراء الإيطاليين
فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر من أرومة وضئمة ، وصلوا إلى
مناصبهم إما بمجرد مزايام الشخصية ، أو حسن اعتقاد ذوى الشأن فيهم ،
أو بمجرد جشتهم وما جبلوا عليه من الشر . وأبطال مآسى مارلو من هذا
الطراز ، فهم ليسوا من الطبقة الرفيعة حقاً ، التى يعرضها مارلو فى أول
المأساة . وتيمردن لك هو ملك حقاً حينما نراه فوق المسرح ، إلا أنه ارتفع
إلى الملك من غمار طبقة المزارعين . وباراباس ليس أكثر من مرابٍ ،
وفلورست طبيب ألماني عاوى . ومن ثمة كان التصور القديم للمأساة فى المصور
الوسطى بوصفها الانحدار من ذروة المظلمة إلى حضيض الضيق قد أخذ يحل
عله المثل الأعلى الجديد لعصر النهضة ... وهو المثل الذى يعترف بقيمة
الفرد . لقد استمر التقليد الأكثر قدماً يعمل عمله عدة قرون ، إلا أنه بدأ
يتبدل بالتدريج ، كما نرى ذلك فى مسرحيات شيكسبير ، على ضوء ما جاء
فى مسرحيات مارلو .

ونحن نلس في مآسى مارلو تبدلاً في هدفها المفجع ثم بنفس هذه الطريقة . قلباً روياته لا يتركز في اعداد شخص من ذروة السعادة ، يمثل ما يتركز في فضائل نفس شجاعة طموح في وجه عوامل أقوى منها . لقد اتبى التصور الأخلاقي للأساسة بالقياس إلى مارلو ، وأصبح الاهتمام كله يتركز في شخصية وحدها ، بحيث ينصب انتباه النظارة والقراء على هذه الشخصية ، وعلى ما يتصل بها من عظمة وشرف . وواضح من تيمورلنك أنه السيد المسيطر على من حوله ؛ وفاوست هو شخص اجتمعت في يديه مفاتيح المعرفة الكاملة ؛ واليهودي يتحرك كما يتحرك نوع من أنواع العقل الأعلى بين جمهرة من الدثني يسيطر على حياتهم باستمرار . وثمة لمحات من ذلك الجلال الذهني نفسه في جميع أبطال مارلو ، بما نلحه في هاملت . وثمة نقاط كثيرة أخرى تلفت النظر عالف فيها مارلو ما اعتاده معاصروه من سنن في كتابة مسرحياتهم ، ومن أهمها هذه الصبغة الأكثر شاعرية التي كان يستخدم بها الشعر المرسل ؛ إلا أننا لسنا بحاجة إلى تناول هذه النقاط . على أن ثمة نقطة أخرى لا بد لنا من ملاحظتها ؛ وتلك هي الخطوة التي قام بها في الدكتور فاوست ، من حيث تصويره فيها لصراع داخلي يحمل معه جزءاً عظيماً من الأهمية المفجعة ... إننا لا نحمد صراعاً ما في نفس تيمورلنك ، ولا في نفس باراباس ، إلا أن الذي يحمل الدكتور فاوست مأساة عظيمة حقاً هو ما نلسه من إشارات إلى ما يضطرب في عقل فاوست من اضطراع الرغبات . وقد لا يكون من المناسب أن نذكر هنا أن مأساة الدكتور فاوست تقترب في قصورها ، وخُلُقها ، وتصميمها من الروايات الأخلاقية Moralities الأقدم منها مهاداً ، وفي وسعنا أن نتبع فيها اتحاد المسرحية الأخلاقية والمثل العليا الجديدة لبعض النهضة ، وهذا كله معدلاً تعديلاً بسيطاً على ضوء إعطاءات اكتسبها مارلو

من قراءة سنكا ، ولا جرم كان هذا الاتحاد بين ذينك العنصرين على ضوء تلك الإيحاءات منفصلاً للأساسة الأحداث عهداً . ولما رلو بالطبع كثير من نواحي الضعف التي يرجع بعضها إلى ما لا بد من ملاحظته من أنه كان رائداً ، وأنه كان عليه لهذا السبب أن يشق طريقه لنفسه دون أن يكون إلى جانبه أستاذ يهديه أو يقدم له معونته . وبناء مسرحياته هو بلا شك من الطراز القديم الذي ورث التقاليد الأخبائية الأصلية التي تساق فيها الحوادث الاستطراذية المنفصلة ، والتي يربط الكاتب بينها ربطاً بادي للتفكك . ومأساة تيمولانك ، مع هذا ، ليست في الحقيقة مسرحية بالمعنى المعتاد لهذه الكلمة ؛ لأنها لا تبدو أن تكون شبه ملحمة تصور نصيب وجل وقدره . حولها مارلو إلى مسرحية . ومسرحية الدكتور فاوست يعيها كأساسة . ينشئها المفككة . ثم هي عبارة عن سلسلة من المشاهد الشاذة الغريبة مرتبطة ببعضها ارتباطاً غير منتظم ؛ ويجودى ملها فتفر إلى التوازن افتقاراً كلياً ، وإن يكن ذلك يعمزى إلى التحسينات التي طرأت عليها فيما بعد ، وإن كنا أيضاً لا نستطيع الآن أن نقول إلى أي حد كانت هذه التحسينات سيئاً في افتقارها هذا إلى التوازن وثمة عيب أشد خطورة من تلك العيوب كلها في مسرحيات مارلو ؛ وذلك هو عدم وجود الشخصيات الثانوية فيها ؛ لجميع شخصيات مارلو بالرغم من عظمتها البالغة نراها تقف وحدها ، دون أن يكون من حولها أحد . إنها لا تجد أمامها من تصارعه . ثم هي شخصيات موحشة موضوعة في ظلم مقفر من البشر ، ليس لها سادة إلا الآلهة . والرواية الوحيدة التي لها هذه الصبغة من روايات شيكسبير هي رواية هاملت ، إلا أننا حتى في هذه الرواية ، وبالرغم من أن هاملت وحده هو الذي يرتفع إلى مقام الفجيعة ، نجد شخصيات مسرحية ذات أهمية ولها فرديتها أو قل ذاتيتها . بل ثمة ما هو أكثر من ذلك استرغام للنظر في مسرحيات مارلو ... وذلك هو افتقارها الشديد إلى الشخصيات النسائية . ولعل مرجع ذلك هو ما كاد يقسم به اتجاه النهضة

هذا الاتجاه المثالي الذي كان يمثلُه دوقات إيطاليا وأمرأؤها في الحياة الاجتماعية ، ويمثله ما كياڤالى في الفلسفة ، ومارلو في المسرحية ... قول لعل مرجع ذلك هو ما كان يقسم به هذا الاتجاه من عدم انقصاص المجال فيه للنساء إلا قليلا ولقد كان النساء يشفقن طريقهن نحو حياة مستقلة في عهد النهضة بطريقة إيجابية بما كان بضميرهن ، من النسوة المتباينات ، النزعات ، أمثال فتوريا كولونزا وفيرونكا فرانكو يقمن به من أعمال . ومن الناحية النظرية بما كان الكتاب المسرحيون يهدون به من أدوار هامة إلى الشخصيات المسرحية النسائية في رواياتهم . إلا أن الفلسفة ، والاتجاه نحو الحياة ، ذلك الاتجاه الذي عبر عنه كاتب فيلسوف مثل مكياڤالى ، وكاتب مسرحي مثل مارلو ، كانا فلسفة واتجاها يؤثران الرجال على النساء بصورة واضحة ، أو قل لإنهما كانا فلسفة واتجاها يلتحيان قطعاً جانب الذكر لا المؤنث . فلم يكن مارلو يشارك جرين وإلى روحهما على الإطلاق . وليست زينوكرات في مأساة تيمورلنك إلا رئيسة صورية لا سلطان لها ؛ وليس ثمة من الشخصيات النسائية في مأساة الدكتور فاوست غير الدوقة لوهيلين ؛ وأبيجيل Abigail في يهودى ملطا لا تزيد على أنها خيال وغير ذات بال . ولقد أوحىنا من قبل كيف تكون المأساة أقرب إلى هذا التذكير من الملهاة كما أوحىنا فضلاً عن ذلك كيف يمكن أن تكون المأساة مأساة عظيمة حقاً دون أن يكون في شخصياتها المسرحية شخصية نسائية واحدة تقريباً . ومن ناحية أخرى فمن المستطاع أن نجد الدليل من دراسة المسرحيات العظيمة على أن الشخصيات النسائية ، حتى عندما تكون الصبغة العامة في المسرحية هي صبغة الذكورة ، من شأنها أن تجعل جو المسرحية أقرب إلى روح الطبيعة وأكثر شمولا واطراداً ؛ وأن إصرار مارلو على استبعاد الشخصيات النسائية من رواياته بصفة مستديمة يدل على أنه كان يفتقر في نفسه إلى ما يجعله أكثر انسجاماً مع الحياة في مجموعها . ثم بالإضافة إلى ما يفتقر إليه من الاهتمام بالانصراف إلى رواياته

نلاحظ افتقاره للتام إلى الروح المضحك ، أو الروح الكوميدي ، والأجزاء المضحكة في مأساة الدكتور فاوست أجزاء كثيرة بدرجة لا يمكن وصفها ؛ والتي في يهودى ملط لا تملو على السمودة إلا قليلا . وتفتقر تيمورلنك التي هي الخط الحقيقي لفته ، والتي يشيع الجد فيها من أولها إلى آخرها ، كما تصطبغ بصيغة (الذكورة) في قصورها . تفتقر منذ النظرة الأولى إلى ذلك التباين وهذا التفرج الذين تقسم بهما مسرحيات شيكسبير .

ولهذه الأسباب إذن كان الروح العام في مسرحيات مارلو ذا أهمية تاريخية عظيمة . وقد أمد تصور أهل النهضة للقوة وهي تتأصل دائبة كي تصل إلى النجاح ، ومن ثمة تسقط غير منلوقة أمام القدر ... أمد هذا التصور المأساة الإنجليزية بجمال البحث الذي عاد عليها بالعظمة والقوة ، الأمر الذي كانت تفتقده من قبل . إن مسرحيات مارلو مسرحيات غير إنسانية ، إلا أن الناس قبل أن يتألق نجم شيكسبير كانوا لا معدى لهم من أن يتعلموا البحث عن تلك القوة وهذا الهدف من المأساة . ثم إن جميع المسرحيات التي أتت بها مارلو في صدر شبابه لا يمكن أن تعد أكثر من تجارب إلا قليلا ؛ وهي في الحق مسرحيات غير عظيمة إلا أنها كانت الدليل على اقتراب الكائنين من الجادة التي تبشر بمستقبل عظيم . وهذه المسرحيات تهيئ دون مستوى المآسى العظيمة بسبب أفكارها المحدودة ، واقفارهم إلى قوة البناء ، وفوق هذا وذلك بسبب افتقارها إلى الهراة في رسم الشخصيات .

شيكسبير :

فإذا كان شيكسبير وجدنا أنفسنا ننتقل إلى مستوى آخر . ونخط المأساة الشيكسبيرية لم يأخذ به في جلته كتاب كثيرون ، والسبب في ذلك يرجع إلى حد بعيد إلى سمة تصدره سمة بالغة ؛ إلا أنه يكون نوعا من

المسرحية التي وجدت كثيراً من المقلدين لبعض نواحيها . ثم هو نمط أثر تأثيراً عميقاً جداً في كل المآسى التي كتبت للمسرح الإنجليزي بعد عصر شيكسبير . ونحن حينما نتكلم عن هذا النمط الشيكسبيرى من أنماط المأساة ، يجب أن نحصر كلامنا في المآسى الأربع العظيمة وحدها تقريباً ، وروميرو وجوليت ، كما رأينا ، هي صنف وحدها ، لكونها مأساة من مآسى القدر والعوامل الخارجية . أما المآسى الأربع العظيمة فقد أنشئت كلها وفقاً لحطة أخرى ، وإن اقتبس لها شيكسبير عناصر من سنسكا مرة ، ومن مارلو مرة أخرى ، ومن الروايات الإنجليزية الأصلية الأكثر بدائية مرة ثالثة . ولعلنا نلاحظ بالقياس إلى تلك المآسى العظيمة الأربع أنها ، وإن اشتركت كلها في بعض العناصر ، تبدو جميعاً كأنها تحمل طابع التجربة . فمأساة هاملت مأساة غريبة بسبب احتوائها على شخصية واحدة ، لاغير ، ذات عظمة مفضحة ؛ أما وجه التجربة في مأساة عطيل فكونها تقوم على فكرة غريبة ، وكونها تعالج الدسيسة في معظمها وأما لير فلارتدادها فنياً إلى مصطلح التاريخ الإخبارى ولأخذ شيكسبير فيها يطل عاجز لا يعمل عملاً . وأما ما كتبت فلأنها تسمح رجلاً شريراً فتجعل منه بطلاً . على أن ثمة في هذه المسرحيات كلها سمات تجعل منها كلها مجموعة قائمة بذاتها . ففي كل منها مأساة خارجية ومأساة داخلية والخارجية تعمل أحياناً على التقيض المباشر لما تعمله الداخلية . والمأساة الخارجية تقوم على أسس من إثارة العواطف الحسية في أقصى صورها ، حيث تعالج القتل والتعذيب وإراقة الدماء . أما المأساة الداخلية فأهدأ وأكثر حدة وحرارة ، متضمنة عادة تضالاً بين العاطفة والعقل ، أو بين العاطفة وبين مجايات هذا الخلق الذى نشأ عن عادة وعرف . وعلى هذا فالتضال في هاملت ناشب بين عاطفة الانتقام ، وربما ، عاطفة الحب ، في حربيهما ضد حالٍ معينة يسميها هاملت نفسه «ديننا أو عقيدة» ، وهي ما قد نسميه نحن «سواسا أخلاقياً» . أما التضال في مأساة لير فقيام

بين الكهرياء الجوفاء والإحساس المرفف الأرق حاشية . وفي عطيل نرى
التضال متقد الأوار بين الحب المتأجج وبين الغيرة . وفي ماكبث بين الطمع
الذى أعمى بصيرة الملك ، وبين العواطف التى تنبعث من أعماق ضميره .
وهذه الظاهرة نفسها واضحة بمثل ذلك فى مأساة أنطونى وكليوباترة ،
وفى مأساة كورديولانس .

وما عدا ذلك ، فأعظم خلتين من الخلال الأخرى التى تميز النقط
الشيكسيري هما الإشارة إلى القوى الخارقة للطبيعة التى تعمل عملها خفية^(١)
ولكن فى يقين لا شك فيه ، ثم هذه الوشائج الغريبة التى تربط البطل
بكل ما يحيط به . وعنصر القوى الخارقة للطبيعة الذى نراه فى أشد صوره
لجاجة فى هاملت^(٢) وفى ماكبث^(٣) نراه فى أضعف صوره فى عطيل^(٤) ،
حيث يقترب من النقط العائلى ، إلا أنه حتى هنا واضح بصورة لطيفة .
وشيكسبير يشير إلى هذا العنصر فى جميع مآسيه ، إلا أنه يندر أن يصرح به
عامدا . على أن ارتباط البطل بما يحيط به هو قطعاً السمة المميزة لفن
شيكسبير . وجميع أبطال شيكسبير موضوعون فى مواقف لا يستطيعون هم ،
وهم فقط ، أن يدافعوا القدر فيها . ولقد قضى على هاملت ، المتدين ، والمحج
بأن يوضع فى موضع الذى يحاول أن يصلح هذا العالم . وقضى على عطيل
النبي ، المتهب العواطف ، الذى لا نصيب له من الزكاة أن يقف فى الموقف
المقابل لياجو ، هذا الألبان المستهتر الذى لا يهاب شيئا . والذى أغرته
بلاهة عطيل فسَدَر فى غيه . ولير ، المقتر المتكبر ، الساذج القصير النظر
واقفاً فى جهة ، وفى الجهة المقابلة تحف ابتناه الخبيثان ثم ابتته الطيبة

(١) الشيخ .

(٢) الساحرات .

(٣) التنبيل والرائة المصرية .

كورديليا . وما كبث ، هذا الضعيف السريع التأثر ، الطموح مع ذلك ، تلقاه الساحرات ، ثم لا تفك زوجته تحفزه . وليدى ماكبث العُشلةُ الوصلية ، لا يفتأ الإغراء بفارها ويشدها من مخطمها . وكوربوليس ، المتعيرف الصلف ، الذى قُضى عليه بالخنوع الرماع . وأنطونى ، هذا العاشق الوهّان تقف منه كايوبرة فى الطرف المواجهة ... إن جميع هؤلاء الأبطال قد وضعوا فى المواقف الصحيحة المحكمة التى لا يستطيعون منها فنكا كما . وفى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل ، وعطيل مكان هاملت ليكيلا تجد بين يديك مأساة مطلنا ، لا من الخط شيكسبيرى ، ولا من أى نمط آخر . ومواجهة البطل بهذه الصورة التى تكاد تكون من صنع المقادير للقوى التى هى فوق استطاعه هى ما يميز مأسى شيكسبير .

مأساة البطولة :

إن مأساة البطولة فى فترة عودة الملكية لا تعدو - كما هو واضح - أن تكون مسرحية بولغ فيها فى تجسيم كثير من العناصر التى أسلفنا القول بأنها الخصائص المميزة للنمط الشيكسبيرى ، فيما عدا خلوها من هذه الصلة الخطيرة بين البطل وبين كل ما يحيط به . ونحن نلاحظ فى هذه المأسى أيضاً أنها تشتمل على المأساة الخارجية والمأساة الداخلية ... والمأساة الداخلية هى كما قدمنا تلك التى تتمثل فى التمثال بين العاطفة (مقصورة هنا على عاطفة الحب وحدها) وبين العقل (فى حدود القيام هنا بالواجب لحسب) ؛ كما تتمثل فى طبيعة البطل السامية ... هذا بينما لا تقتصر المأساة إلى العناصر الخارقة للطبيعة والتى تستخدم المسرحية ؛ ولا تحتاج مأساة البطولة إلى تعقيد ذى بال من حيث أنها عمل يسلم الجميع بأنه لا يعالج أكثر ما يعالج إلا الأنماط الدقيقة من ثمرات الإنتاج المسرحى . إلا أن ما هو معروف من أنها - بحالتها تلك - تطور طبيعى عن

الأنماط الإنجليزية المفجعة الأقدم منها عهداً ، يجعل لها قيمة تاريخية خاصة ، بل قيمة انتقادية ليست لغيرها .

على أننا لا نجد بأساً في أن نقص بالذكر هنا أمراً هاماً . فنحن نلاحظ أن في مأساة البطولة — بصورتها تلك ، عودة إلى العنصر الرئيسى الشديد الوضوح في نمط مآسى مارلو — وبالأحرى طابع الجلال والسؤدد . إن ما كان يشهده الكتاب المسرحيون في فترة عودة الملكية ويحرصون عليه هو إعجاب الناس بما يكتبون ، وهذا ، في الواقع ، هو أشد ما كان يخرج بهم عن الجادة ، لأنهم لم تكن لهم هذه القوة من إدراك تلك السجايا الشخصية العليا التي من شأنها خلق طابع رفيع من الجلال؛ وهذا هو الذى جعلهم يصلون الطريق حينما راخوا يبحثون عن مصادر ذلك الطابع في نواح زائفة . فهم يخلقون شخصية — كشخصية المنصور Almanzor فيбалنون في تأكيد بسالته المادية تأكيداً يسته فيه جملة شخصية مضحكة، وهم يملأون أفواه أبطالهم بخطب رثاء فارغة بحيث تحقق في إقناعنا بما تقول وهم يبالغون في تصوير البراعة الفرامية لظنهم أن منظر بطل عظيم وهو يتخلى عن كل شيء في سبيل عواطفه يفضى بنا إلى العجب والإعجاب . ونحن لا نشك الآن في خطئ هذا كله ؛ بل إن هذه العناصر على العكس من ذلك، مما كان مظهرها من الزيف والسخف، ليست إلا صوراً مبالغاً فيها للسجايا نفسها التي تقوم عليها المآسى الشيكسبيرية . مع فارق واحد ، هو براعة شيكسبير وحسن احتياله في استخدامهما .

مأساة الرعب :

ومأساة الرعب التي يترعها وبستر وفورد هي في جوهرها أهم من مأساة البطولة . ونحن حينما ننعم النظر في هذه المأساة نجد أنها تقترب اقتراباً شديداً من ملهات اللسيمة ، وذلك أن محاولة استمالة الجمهور فيها لا يتأتى من ناحية الشخصيات المسرحية، ولكن من ناحية الحادثة الممثلة فوق المسرح . ومأساة

الرعب ليست بالطبع نمطاً قائماً بذاته تماماً ، وذلك لأن عناصر الرعب قد تدخل في أنماط أخرى مختلفة عن هذا النمط كل الاختلاف ؛ كما هو الشأن في هاملت ولير . إلا أنها تتفرد بما نلاحظه فيها من اتجاه الاهتمام فيها كله أوجهه ، إلى العناصر الخارجية ، بالإضافة إلى ما قد تشتمل عليه من المأساة الداخلية المحبوكه حبكاً وثيقاً في نسيجها ، والتي تعتمد كل الاعتماد على الإثارة الحسية للمواقف من فوق خشبة المسرح . ومن قبيل هذا الرعب الناشئ عن الموقف والحادثة ذلك الرعب الذي يسود مسرحيات دوقه مالفى ، وفنوريا كورومبونا ، والقلب المحطم The Broken Heart ، وهى الروايات الثلاث التى يمكن أن تعد أمثلة مميزة لهذا النمط . وربما عثرنا فى هذه الروايات على شيء من التضال الداخلى ، ينتهى نهاية مهلكة ، ولكن هذه ليست هى قطعة الأهمية الأساسية فى أى من هذه المسرحيات الثلاث ؛ إذ أن الذى يسترعى انتباهنا تماماً هو تطور عقدة الموضوع نفسها ، وقلبا تأتى رجفة الخلع ، أو روعة الجلال مما نسمع من أى حديث عبارة مباشرة ، بل يأتى ذلك كله من الحوادث والمواقف التى تحيط بالشخصيات .

المأساة العائلية :

والمأساة العائلية (الأهلية) هى نسيج وحدها من بين هذه الأنماط جميعا . وليس السبب فى ذلك انصباب الأهمية فيها على هذا العنصر أو ذاك . ولكن السبب هو مادة موضوعها ، وتقدمتها الخاصة . ويجب أن نذكر ونحن نتناول هذا النوع من المسرحيات أن المأساة العائلية يمكن أن تسلك سبيلا في تطورها من سيلين أولها يقضى إلى المأساة الراقية الحقيقية ، بينما يهبط الثانى إلى مستوى يشبه مستوى المسرحية العاطفية . والمأساة ، كما رأينا ، تقتصر إلى ذلك الجو الذى يمكن تسميته جوالجلال المهيّب ، وهو الجو الذى نفتقده فى كثير من المسرحيات العائلية فلا نجد . فمسرحية تاجر لندن The London Merchant

مثلا لا يمكن إطلاقا أن نردها من بين المآسى الراقية في أى عصر من عصور التاريخ الأدبى ، وذلك بسبب نغمتها الهابطة غير المهمة وعلى العكس من ذلك ، نلاحظ أن الكثير من مسرحيات القرن التاسع عشر ذات النغمات العائلى التى تشتمل على جرس يرفعها فوق مستوى مسرحيات لـ Lillo ذات الحبكة الباردة وفى وسعنا أن نضع المسرحيات العاطفية الجديدة (sentimental drames) فى مكان محترم فى تاريخ الإنتاج المسرحى كما سوف نرى ؛ إلا أن هذه المسرحيات العائلى ذات النغمة الهابطة قد حاولت إنجاز عمل ما عارج عما فى وسع المأساة أن تقوم به . وعلى هذا فيمكننا أن نحصى فى عداد المسرحية الراقية :

- ١ - الروايات ذات الروح المعجج الصادق ، التى يفسح فيها الجلال ،
- وتثير فيها مشاعر الهيبة . ٢ - الروايات ذات الروح المضحك الصادق ؛
- التى يفسح فيها الخيال وتسم بالنسكة الحاضرة وسرعة البادرة . ٣ - ثم
- الروايات الجديدة ذات النهاية السعيدة والنغمة المخففة - بيد أننا يجب أن
- نحسب فى الروايات السافطة تلك المسرحيات العائلى التى تفتقر أشد الافتقار ،
- فى محاولتها السمو إلى ذروة المأساة الراقية ، إلى صرامة المأساة وجلالها .
- ومن النقط التى عرضناها فى أقصى صورة من الوضوح فى أثناء تحليلنا لما أنتجه
- الكتاب المسرحيون تلك النقطة التى ذكرنا فيها أن ثمة قوانين وخصائص
- معينة فى جميع المسرحيات العظيمة لا يستطيع أى كاتب مسرحى أن يتخطاها
- دون أن ينال جزاءه لقاء هذا التخطى . إن ثمة هدفا معينا للمأساة ، وهدفا
- معينا لللمة وهدفا معينا للمسرحية الجديدة (الدرام Drame) . وإذا حدث
- اختلاط فى هذه الآراء ، أو إذا حاول أى كاتب أن يصل إلى هدف
- واحد منها باستعماله أداة النظمين الآخرين لم يملأ يديه إلا بالخيبة ، أو بما
- يقرب منها .

الباب الثالث

المسألة

سنحاول هنا ، ونحن نعالج موضوع الملهة ، القيام يبحث على قس
الخطوط التي اتبعناها من قبل ونحن نعالج موضوع المسألة ، وذلك بقصد
اكتشاف النقاط التي تربط بين المسألة والمهارة من جهة ، وبقصد توضيح
الاهداف والوسائل المختلفة لهذين النوعين من أنواع المسرحية من جهة
أخرى . ولما كان غرضنا الأول هنا هو تناول الإنتاج المضحك الخاص ،
فلا نرى بدا من أن نوجه نظرة سريعة على الأقل إلى تلك المجموعة المتوسطة
من المسرحيات الجدية التي يدل مظهرها على أنها لا تنتمي لا إلى هذا النمط أو
ذاك ، وأن نوجه نظرة كذلك إلى تلك المجموعة الأخرى من المسرحيات
التي يسمونها بهذا الاسم الأكثر انطباقا عليها ، ألا وهو : الملامح المفجعة ،
التي تلتقي فيها وتمتزج البواعث المفجعة والبواعث المضحكة . وحتى عندما
نسكون منصرفين إلى بحث النوع المضحك الخاص لا نرى متدوحة عن
استدراك هاتين المجموعتين على الدوام .

القصص الكلاسيكية

الروح العالمى الشامل فى الملهاة

القوى الخارقة للطبيعة :

لاحظنا ونحن نبحث فى المأساة أن ثمة طارفاً شديداً بين الميودراما ، وبين القصص المسرحية ، وبين المأساة الراقية ، وهو فارق ملحوظ وجود مثله فى ميدان الملهاة ، الذى تربطه بالمأساة وشائج من القربى ، وهو فارق محدد المعالم ، بين مجرد المسرحية السلية وبين ما يمكن أن نسميه الملهاة الرفيعة ، لكنه أخف أثراً فى الواقع ، وأقل من أن يدركه المتفرج أو القارئ . وكما لاحظنا فى المأساة أيضاً من أن ارتفاع النغمة كان شيئاً لا يمكن أن نضمته إلا بوجود عنصر الشمول – أو الروح العالمى الشامل ، الذى يوفره الكاتب بطريقته الخاصة . فكذلك فى الملهاة الرفيعة حيث يبدو أن جميع الكتاب العظام كانوا ولا يزالون يحدّثون فى إثر هذا الروح الشامل . وواضح أن هذه الصبغة الشاملة يمكن الوصول إليها إلى حد ما بوسائل تشبه تلك التى حللناها من قبل فى معرض كلامنا عن المسرحيات الجدية إلا أن حقيقة كون معظم الملاحى تختلف عن المأساوى فى أن الأول لا يطل لها فى كثير من الأحيان وأنها تكون من المذهب الواقعى ، ويترتب على هذا ألا تكون شاعرية ... هذا كله يجعل الكثير من تلك الوسائل لا قيمة له على الإطلاق . ولم يكن ميسوراً لهذا السبب أن تتدخل القوى الخارقة للطبيعة ، بأى صورة من صورها الفجة ، فى كثير من أعماق الملاحى . إذ أن هيئة الملهاة هى فى الجملة هيئة غالبة فى

بحوثها ، غالية في منطقتها ، غالية في قمرها العاطفي ... غالية في هذا كله لدرجة أنها لا تنسح للتطريفات الربانية أو الأجواء الروحية الجليلة . إن الآلهة إذا تنزلت إلى الأرض في ملهه من الملامى ، كما في ملهه هريدين : أمفستريون ، فلا يكون ذلك عادة إلا في صورة صريعة من الهزل ؛ قري مركيورى (هرمز) يصبح عادما عادياً ، وزرى جوف (جوبتر أو زيوس) وقد تخلق بأخلاق البشر ، وزرى الأخوات في ملهه ساحرات لانكاشير Lancashire Witches لسكانها شادول غير ما نعرفه من ساحرات ماكيت . فنحن نلاحظ وجود جو فيه ظل من الرهبة التى توحى بها القوى الخارقة للطبيعة فى المأساة ، عندما تظهر الساحرات وأحاديثهن متصلة بأفكار ماكيت نفسه ؛ أما فى الملهه ، فالسكاتب لا يكتفى بالتعبير عما فى نفسه من ريبه فى المقدمة لحسب ، بل هو يحرص على أن يجعل الكثيرين من شخصياته شككاكين مثله تماماً ؛ ولم يتيسر قط لدغال الأشباح فى ملهه من أى نوع ، إلا تلك الأشباح التى تُسفر فى آخر الرواية عن كونها مخلوقات آدمية . وروح أنجليكا تظهر فى ملهه السير هارى ولدير Sir Harry Wildair لصاحبها فاركهار ، إلا أنها تتكشف فى الفصل الأخير عن أنها الصورة الجسمانية لأوجه السير هارى ولدير . وفى ملهه الطبال Drummer لصاحبها أديسون نرى شعباً ، إلا أننا لا نلبث أن نكشف أنه آدمى مُستخف . أما العاطفة الرفيعة ، وجلال الملقى ورهبتها ، فلا أثر لها جيماً فى هذه الملامى . وإذا ظهرت المقدسات الدينية فيما هى تظهر ليُستزأ بها ؛ والملامى كلها يتغلغل أثر من الإدراك والشك .

ولا جدال فى أن ثمة خطأ عاماً واحداً من الملهه يحتمل دخول القوى الخارقة للطبيعة فيه . ونحضرنا هنسا ، ملامى شيكبير الفكاهية التى هى لا تجرم أحسن الأمثلة لذلك النوع واتى برد على خاطرنا أول ما يرد

منها ملهاة ، حلم منتصف ليلة صيف ، ثم ملهاة « العاصفة » ، ففي الملهاة الأولى تتجسم لنا القوى الخارقة الطيبة في شخصيات بك ورتيانا وأويرون ؛ كما تبدوا لنا في الثانية في شخصيتي آريل وكاليان . بل في مقدرة پرومبيرو السحرية أيضاً . وما لا شك فيه أن عنصر القوى الخارقة يعمل هنا بنفس الطريقة التي يعمل بها في المأساة ، فهو يرفع من مستوى المسرحية ، ويخلق بطريقة بارعة طابع الشمول . ونحن حينما نشاهد مسرحية العاصفة نشعر أن هذه الملهاة هي ملهاة ذات راحة رمزية بالغة المدى . فالعالم ، والرواية نفسها ، يصبحان في نظرنا حلماً ، كما تصبح الشخصيات التي نراها فوق المسرح رموزاً لإنسانية تتخيل لنا في ظلال باهتة . على أن ملهاة الفكاهة تخط نادر الوجود . وقد وصل كالديرون وشيكسبير ، وربما باري Barrie إلى درجة السكال في هذا النوع . إلا أن أنواع الملهاة الأكثر شيوعاً — وبخاصة الملهاة ذات المسحة الذهنية والفكرية — كان لها النصيب الأكبر من الجاذبية . كما أنها هي التي تكون في رؤوسنا هذا الطابع العام عن المسرحية المضحكة بوصفها نمطاً من أنماط الخلق المسرحي .

على أن في مقدورنا إقلمة الدليل في غير مشقة على أن الملهاة الذهنية لا ينقصها هذا الإيحاء الرفيع الذي تتيحه لغيرها تلك القوى الخارقة الطيبة . وذلك بمجرد نظرة نلقها على تلك المواقف الفودجية في كثير من المسرحيات ، التي ظهرت منذ العصور الكلاسية إلى الوقت الحاضر . وثمة عشرات من الملهاه التي يعتمد عنصر المرح الرئيسى فيها على المواقف التي تقوم هي نفسها على الصدفة ، وعلى الإيحاء بوجود قوى تحبط ما يعمل الناس وتقلبهم على أرمم بصورة مضحكة هائلة . ولا يصح بالطبع أى ذكر في هذه الروايات لقدر يتصرف في العباد ، إذ الإحساس بالتقدر في صورته المباشرة غريب كل الغرابة على الملهاة ، ولكن لا بأس من

الإشارة البارحة إلى وجود آلهة ساخرة وراء أفعال الشخصيات الأدبية التي نراها فوق المسرح. إن الفيلسوف الفرنسي برجسون ، الذي سوف نذكر في الصفحات التالية من الإشارة إلى دراسته العميقة الممتعة عن الضحك Le Rire ، قد شخص لنا ما يسميه « العكس أو الحالة العكسية » بوصفه واحداً من أهم مصادر مثيرات الضحك ، هذه الحالة العكسية التي يربط بينها وبين تلك التي البسيطة المعلقة بالحبال ، والتي على ضوء ما يستقر عليه قراره في أمر حركتها تنفأ روح الأشياء المضحكة ، والمثثلة كلها لا تمدو كونها حركة تلقائية^(١) . إن الناس في هذه الملامح يصبحون كالآلة ، والحوادث تجري في سلسلة من التكرار غير العادي ، حيث لا يستبعد عنصر المصادفة نهائياً ، ولو أن هناك في الوقت نفسه أكثر من مجرد إيماء بأن هذه المصادفات ليست بعيدة عن بال بعض القوى العليا . . . ومن قبيل ذلك أولئك التوائم الذين يولدون وأحدهم يقبه الآخر تمام الشبه بحيث لا يستطيع الآباء أنفسهم أن يفرقوا بين التوأم وأخيه التوأم . وهذه مسألة لا تمدو كونها مسألة طبيعية بحتة ، ومثل هذين التوأمين قد يتيسر وجودهما في أي مدينة كبيرة ، ولكن الآلهة تحنر نفسها في هذه النقطة فتخلق زوجين من التوائم الذكور الصالحين لهذا الغرض متطابقين في المظهر . ثم لا تكتمن بذلك ، بل تفصل بين زوجي الآخرين لمدة سنين طويلة ، ثم تجمع بينهما ثانية في سلسلة من المفاجآت الصغيرة غير العادية في مدينة إفيوس ، مما نجمه في مسرحية ماهاة الأخطاء The Comedy of Errors التي ليست شيئاً إلا صورة منكوسة من روح روميو وجولييت ، إذ نجد أن القدر يتلاعب مرة بأقفيلوليوزس ومرة بدروميوس ، كما كان قدّر آخر ، أكثر وقاراً ، يظهر في صورة مفاجئة بالحبيبين العقبين .

(١) التلقائية هنا automatism أي ألا تكون للإنسان حيلة نيا يجرس له من تعاريف القضاء والقدر .

تأثيرات repitition ، والانكسار inversion ، وتداخل السلسلتين :
interference de series ، وهى تلك المباحث الرئيسية الهامة فى الفصل
الذى قصره برجسون على الـ comique de situation أو ملهامة
المواقف . وجيمها تتوقف بطريقة مامن الطرق على تلقائية الإنسان وهو
فى يدى قوة أعلى منه ، وبالأحرى خصوعه لسلطان قاهر لاحية له فيه ...

فهذا إذن واحد من الإيماءات الأولى لروح الشمول ، وبالأحرى
الروح العالمى الشامل فى الملهامة ، وهو الإيماء الذى يُستغنى فيه بالآلهة ،
وتقلب فيه المقدسات الدينية إلى مادة للضحك ... إلا أن فى ذلك من
الإشارة إلى أنه يوجد فى السموات والأرض أكثر بكثير مما يحول بروعنا
وجوده فى أية فلسفة من الفلسفات . على أن عنصر الشمول المشتق من الإيماء
بالقوى الخارقة ليس بأى حال من الأحوال واحداً من العناصر الأساسية
فى الملهامة بالنقد الذى له فى المأساة ، ثم هو وسيلة خطيرة غاية الخطورة
فى يد الكاتب المتوسط . إن لمسة من اللسات الشديدة المفجأة قينة بأن
تقضى على جميع ألوان الإيهام من أساسها ، اللهم إلا فى المسرحيات الخيالية :
fantastical ، مثل رواية حلم منتصف ليل صيف ، حيث يحقق عدم
الإيمان إلى حين ، أو رواية العاصفة ، حيث تُحزى القوى الخارقة للطبيعة
إلى المعرفة الإنسانية والمهارة الإنسانية . ويمكن إدخال العوامل الخارقة
بصورة مطلقة فى الملامى الرومنسية ؛ وبطريق الإشارة فى الملامى السلوكية ،
ولكن لا يمكن أن يتم ذلك إلا فى أدق صور الإجمال والتردد .

الرمزية الطبقية :

وأقوى من هذا تأثيراً . وأكثر شيوعاً ، هذا الذى يعد فى الملهامة
معادلاً لبطل المأساة ، ملكاً كان أو إمبراطوراً . إن الملهامة كما رأينا
هى مسرحية لا يظل لها ؛ والدرج ينشأ فيها من الصلات القائمة بين

عدد من الشخصيات ؛ وإذا نحن حللنا هذه الشخصيات وجدنا أن من عادة الكاتب المسرحي أن يحاول جاهداً تحقيق أثر من أثرين يستمدان كلاهما على الفكرة الواحدة : إنه يحاول إدخال عدد كبير من أفراد نوع معين أو طبقة خاصة من الناس ؛ أو يحاول الإيحاء إلى المتفرجين بأن شخصاً معيناً من أشخاص المسرحية هو رمز لطبقة من الناس . إن المفروض أصلاً في الملهة أنها لا تتألف إلا من أفراد متفصلين بعضهم عن بعض . ولا يخفى أن الطبقات التي تُصور على هذا النحو في هيكل الملهة يكون لها فروع أكبر وراء جدران المسرح ، ومن ثمة تنشأ في أذهان المتفرجين صلة بين العمل الفني الخاص وبين مجموع الآفاق الإنسانية الأوسع مدى . وكثيراً ما تصور الشخصيات الفكاهية أو المضحكة كما رأينا ، في ازدواج (اثنين) أو في جماعات . فأصحاب الحرف في رواية حلم متصف ليه صيف يشتملون على بطم وكورنيس وسنيج وستارفلنج . وشخصيات : دوجورى وفرجيس ؛ ثم لونس وسبيد ؛ ثم الأخوين دروميو - هذه الشخصيات جميعها بالرغم من تشابكها ، هي رموز لطبقات خاصة ، وتجاورها يقوى ما يذهب إليه بعضهم من أن بجايا هذه الشخصيات ليست وقفا عليها ، بل إن كثيرين من الناس يشاركونهم إياها . وكثيراً ما نجد في الملامى السلوكية طوائف متعارضة من أصحاب النادرة ليسوا جميعاً سواء ، وأدعياء النوادر ليسوا سواء كذلك ؛ بل إن لكل طائفة منهم بجاياها المميّنة القائمة بين جميع ممثليها المتنوعين . إن ملامى المدارس ، المختلفة في القرن الثامن عشر - مدرسة (١) النائم ، ومدرسة (٢) الزوجات ، ومدرسة (٣) اللقي السابعة - وهي المدارس التي يلاحظ أنها ترجع جميعاً إلى ملهاتى مولير :

The School For Scandals (١)

The School For Wives (٢)

The School for Greybeard^٣ (٣)

مدرسة الأزواج^(١) ومدرسة الزوجات^(٢) تقسم بسلك ذات طبيعة متشابهة تشابهاً متطابقاً .

إن الشخص عندما يكون منزولاً في الملهاة فإنه يكون أنموذجاً (A type) على الدوام تقريباً . وبالأحرى ممثلاً (Representative) لشيء أكبر من نفسه ، كما يكون في أرفع صور الفن ممثلاً لمؤلفه الذين هم طبقات البشر الخالدة .

يقول وليم بليك : « إن شخصيات شوسر في منظومته الحجاج Pilgrims هي الشخصيات التي تتكون منها جميع الأجيال وجميع الأمم ... إنها الشئ ، أو الملاح التي تتبدى فيها الحياة الانسانية في العالم كله ، والتي لا تنبسطها الطبيعة أبداً ، وهذا الذي بقره بليك يمكن أن ينطبق تمام الانطباق على جميع الملاحى الرفيعة . والملهاة قد تعد ميداناً للعريضة والبسط في حماقات جبل من الأجيال ، إلا أننا نلاحظ أنها تتنق دائماً تلك الحماقات الخاصة التي تقسم بها الأجيال جميعاً في كل زمان ومكان . ومن ثم نجد أن شخصيتين مثل سيرتوي بلش Toby Belch وسير فولنج فلترز Folping Flutters ليستا من شخصيات عصر إليزابث ، وعصر إليزابث بحسب . كما نجد شخصية مثل كاتن بوبادل Bobadil ، بل الأبلهين ماتيو وستيفن ، من الشخصيات العالمية إلى حد ما . إن يفتنا أناساً يشبهون ميرابل وسير فولنج فلترز ومسز مالاپرويس . وسنجد أن أعظم الملاحى في العصور المسرحية كلها تقسم بهذه السمة العظيمة التي لا تلبى ، والتي هي السبب فيما نجد من الجدة والطلاقة اليوم ، ما كان الناس يجدونه في شيكسبير وموليير وكونجرىف وشريدان في أيامهم . وصغار الكتاب فقط هم الذين يشغلون

L' Ecole des Maris (١)

L' Ecole des Femmes (٢)

بالهم بالموضوعات المحلية والموضوعات المرفوعة بزمانها وبأناسها وافتقار ملاهى شادول Shadwell إلى هذه العناصر الخالدة هو الذى يجعلها تبدو ككتيبة غثة إلى جانب ملاهى إثر دج Itherage ، بالرغم من أسلوبها وجمال بنائها . لقد كان شادول يحاول تمثيل عصره ، ومن هنا كانت ملاهيه فى جوهرها ، أقل قيمة من ملاهى معاصريه من الكتاب الآخرين ، بالرغم من قيمتها التاريخية . إن الملهاة قد تصلح لأن تكون مرآة لعصرها ، إلا أن الملهاة فى أرفع صورها يجب أن تسمو على هذا كثيرا ، وذلك بأن تكون مرآة لجميع العصور .

والملهاة ، من أجل هذا ، ومن إحدى وجهات النظر ، هى صورة معنوية للمجتمع ، أو هى ، على الأقل ، تصوير من المجتمع بعض جوانبه الخاصة . وإذا كان الضحك هو فى جوهره عقوبة للمجتمع ، تقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة ، فى وسعنا أن نرى كيف يعمل عمله لتحقيق مغزى أبعد مدى مما فى الكلام الشفاهى ، ومما فى الأشخاص الحقيقيين الواقفين على المسرح . إنه لا جدال فى أن الأشياء المضحكة تشتمل فى ذاتها على مواد عنصرية أو قومية بصورة عامة ، إلا أنها تشتمل مع ذلك على سمات وملاحم إنسانية عامة الظاهر أنها لا تقف عند حدود أمة دون أمة ... فرجل العجائب Virtuoso والمنافق ، والبخيل ، والأبله الذى يرمى بذكائه — كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى ، وهى تصادفنا بلا تمييز فى مسرحيات شيكسبير وجوفسون وموليير وكوفنجرىف . بقية إذن لإيمان رئيسيان فى الملهاة الراقية ؛ أولها أن الشخصيات ليست شخصيات خاصة بحيل واحد أو بيلد واحد ، والثانى أن الملهاة فى جملتها ماهى إلا جزء واحد من عالم أكبر لمجتمع أعلى منها ، أو أنها رمز لهذا العالم . ومن هذا ينشأ الإحساس بالعمومية ، وهو الإحساس الذى يتجلى فى الملهاة

(٢ - ١٨)

الراقية أيضا ... الإحساس بأن هذه الحقائق والمواقف والأشخاص ليست بعزلة ولا مفصولة ، بل هي في الواقع رموز لأشياء أعظم منها قسما ، وأكثر أهمية .

المقرة الثانوية :

ويمكن الوصول إلى أثر الشمول هذا بطرق كثيرة أخرى غير هاتين الطريقتين ؛ ومن ذلك استعمال العقدة الثانوية أو الموضوع الثانوى الذى لاحظناه من قبل كسمة من سمات المأساة الرومنسية ، والذى يمكن أن نجده هنا أيضا . فهذا هو العاشق الذى يقتنى أثر معشوقته السريعة البادرة المليحة النكتة ، فى حين يقتنى خادمه أثر خادمته التى لا تغل عن سبيلتها سرعة بادرة وملاحة فككتة . ومن ثم نذكر ما قال به الفيلسوف برجسون من التكرار والانعكاس وتداخل السلستين . وإن اختلفت الصورة هنا قليلا ، فهذا سير مارتن مار الذى يبدو مغفلا كل التفتيل حين يكشف عن مؤامراته ، وكذلك يفعل غريمه سيرجون سوكو . وهذا وارنر الحاذق الذى يدبر الحيل العجيبة ، لا يلبث أن يتخذ من مسرسلت آخر الأمر . والعاشقين فى ملهة حلم منتصف ليلة سيف مشاجراتهم ، ولأوبيرون وتينايا مشاجراتهما أيضا . وأوليشيا فى ملهة الليلة الثانية عشرة تتخذها فتاة متتكرة فى زى غلام ، وكذلك مالفوليو التى تتخذها مغفل يتظاهر بأنه قس . فهذا الاتجاه نحو تكرار الموضوع الأسمى ، وحتى نحو موضوعين يسيران جنباً إلى جنب ، يعمل كل منهما نحو الهدف ذاته ، يصادفنا فى جميع الملامى الرومنسية تقريبا ، حتى لقد أصبح جزءاً جوهرياً من المضحكات السائرة ... والدليل على أن الكتاب المسرحيين كانوا يقدرون قيمتها وهم لا يشعرون ، أنهم كانوا يقومون فى أخطاء لا تغل عما كان يقع فيه كتاب مأساة البطولة فى فترة عودة الملكية الذين كانوا يبالغون فى تصوير العناصر الصحيحة المعظمة المفهمة ،

ويعملون هذه العناصر مجرد قواعد يطبقونها تطبيقاً آلياً ، كما كان يفعل مثلهم كتاب الملاحى فى فترة عودة الملكية إذ كانوا يكثرون لدرجة مضحكة مبتذلة من زخرفة السكك التى كانت تنقسم بها ملاحى شيكسبير وأقرانه ، واتى أشرنا إليها من قبل . ولقد تناول دريدن ودافنانت D' Avenant ملهاة العاصفة ، فإذا صمتا ؟ لقد جعلنا فرديناقد يجب ميراندا كما فعل شيكسبير ، إلا أنهما جعلنا لميراندا أختاً ، وأوجدنا لها عاشقاً ... وجعلنا هذا العاشق غلاماً لم ير امرأة قط من قبل . ثم جعلنا لأريل عروساً روحانية من ميلانها ، كما جعلنا لكاليبان أختاً من سيكوراكس . ولم يكتفيا بذلك لحسب بل بالغوا فى تصوير مناظر البحارة التى أشار إليها شيكسبير لإشارة رقيقة وهو يشير إلى الصلة بين حكم ميلان وجمهورية البحرين الأجلاف ، وبين هذين وحكم بروسبيرو ؛ لقد حولنا مخطرى ترنكولو وستيفانو إلى مشهدى قدح فى الديمقراطية ، وأودعنا بجلاء وعن قصد هذه المفارقة التى اكتفى شيكسبير بالإشارة العابرة إليها . فما تنصف به الملهاة هنا من سمة التكرار بواسطة العقدة الثانوية يمكننا تتبعه أيضاً ، وبصورة مبالغ فيها ، فى المسرحية الأسبانية التى من نطج مسرحيات الدنيسية ؛ ورواية القس الأسباني The Spanish Fryar لكانتها دريدن مثال مشابه لآى من هذه المسرحيات . فالمسكة تعشق القائد تورسموند ، وهى مع ذلك مخطوبة تقريباً إلى برتران ... ثم تحقق أعراضها بالحيلة والاروغة . وكذلك تعشق إلفيرا ، المتزوجة من جوميز السجوز ، السكولونل لورزو ، ثم تستعمل الحيلة والاروغة لرؤية عتيقها ؛ ثم ترى مشهداً بين تورسموند والمسكة ، ويتلوه مشهد بين العاشقين المضحكين الآخرين ؛ وهنا ترانا لجأة ، وربما بلاوعى منا ، نوازن بين الموقعين ؛ ولا يقف الأمر عند اشتداد حدة الفكاهة فى مشاهد الد قس الأسباني ، بمعارضتها للفقرات الأشد جدية والمتعلقة بالبلاط ، ولكننا نلاحظ نشوء جو من الختمية والعمومية ، بسبب تكرار الموضوع نفسه .

ومما يسترعى النظر أكثر من هذا في تلك الرواية هو نهايتها أو حلها الأخير (dénouement) ؛ حينما يظهر أن تورسموند هو ابن ملك البلاد المسجون ، وعلى هذا فهو الوريث الحقيقي للعرش . ومثل هذا الاكتشاف وحده ، ربما ظهر أنه اكتشاف غير محتمل — حال منموزة لاصلة لها ببقية هذه الدنيا ، بسبب ندرة حدوثها . ولكي يرد حريدين بدوره على هذا ، فقد أدخل اكتشافاً للشخصية مماثلاً لهذا بمائة تامة ، فهذه السيدة التي كان الكولونيل لورنوي يقتني أثرها يدين أنها أخته ، والاكتشافان يقعان في لحظة واحدة بالفعل ، والصدمة الحادثة من لقاء الاثنين صدمة قبينة بأن تخلق جواً يكون ظهارة مناسبة لحوادث الرواية . وقد استخدم شيكسبير شيئاً مماثلاً لهذا التديير في روايته قصة الشتاء The Winter's Tale حيث تُستجير الملكة هرميون منفردة ستة عشر عاماً — وهذا موافق خطير كل الخطورة على الكاتب المسرحي . ثم يكشف القناع عن سرها في الفصل الأخير ؛ وفي اللحظة نفسها نكتشف أن ابنتها لا تزال حية ترزق ، وتصبح پردبنا أميرة . ونحن نلاحظ هنا أيضاً أن تلاقى هذين الحادتين في وقت واحد يخلق روحاً ، أو .. وهجاً رومانياً يساعد الكاتب في إثارة الإيمان في عقول المتظاراة بحوادث الرواية ، ثم في خلق جو ذلك الروح الشامل ، بطريقة طارضة . ولا يحتاج هذا التلاقى بطبيعة الحال إلى أن يأخذ دائماً صورة الحادثة الممثلة ، أو سلسلة الحوادث الممثلة تقريباً . ومن قبيل هذا ما نراه في ملهاة فلتشر : Wit at Several Weapons من وجود موضوعين مختلفي الصبغة ؛ ففي أحد هذين الموضوعين نرى ريفدئس أولدكرافت ينذر ابنة أخيه السير جرمجوري فُتب ، إلا أنها تقع في غرام كتنجهام وتزوجه آخر الأمر . ثم يظهر بومي دودل في هذا الجزء من الموضوع ، وهو الشخص الذي بحسب أن الفتاة تدوب فيه غراماً ، فيأخذ في إبداء أمارات التبه والكهياء . ويتناول الجزء الثاني من الموضوع بأسره ألوان

الخداع التي بجيكها ورتي - بيت أولد كرافت لأبيه وابن عمه كريدولس ؛
ومهما بدا من انفصال هذه الحوادث كلها ، فإن ثمة مع ذلك عدداً من السمات
المميزة التي تربطها ببعضها جميعاً ، وتجعل لها مغزى شاملاً . فمن هذا ما نلاحظه
من أن يومي دودل يمارض سير جريجورى فوب ، ويرتبط به ؛ ومن جهة
ثانية ، زى أن كريدولس يمارض يومي دودل . وفضلاً عن ذلك فجميع
الخطوة في الموضوعين كلهما قائمة على الخداع والديسيسة . ففي الموضوع الأول
تخدع الفتاة عمها ، وفي الثاني زى هذا العم يخدع ابنه نفسه ؛ وسير پريفيديس
هو حلقة الاتصال بين الاثنين ، ثم هو يساعد على الربط بين هذين العالمين
من الخداع اللذين يجهلان ، بدورهما ، أشد المواقف بدءاً عن الاحتمال ،
شيئاً محتملاً ، وذلك بما فيهما من تعارض متقارب . ونحن نرى في ملهارة
أخرى لفلتشرومستشچر واسمها Custom of the Country سلسلة
من المواقف المتصلة المتعارضة التي تشبه ما رأينا في الرواية السابقة . إتنا هنا
نكون إزاء أكثر من موضوعين . فها هو ذا أرنولدو يتزوج زينوشيا ،
وكارديو يطالب باحترام عرف البلاد . ولكن أرنولدو وأخاه روتليو ،
وزينوشيا ، يهربان في سفينة ؛ ثم يقبض على زينوشيا خارج لشبونة ،
لكن أرنولدو وأخاه روتليو يهربان .. وهنا ينقسم الموضوع إلى ميادين
منفصلة ذات أهمية . فها هو ذا أرنولدو وترواه هيسوليتا التي تحاول لإغرامه
بمروض عظيمة ، ولكنه حينما يرفض عروضها يلقي به في أيدي رجال القانون ،
اسكنها تخلصه من أيديهم آخر الأمر . وفضلاً عن هذا ، فإن هيسوليتا هذه
تدس السم لزينوشيا ، إلا أنها تردعها إلى الحياة ثانية ... وفي هذه الآونة
نفسها يتضح أن روتليو قد قتل دوارت ابن جيومار ، الأرمل العجوز ،
التي تستر على القاتل المفروض وفاء لوعده ما ... ثم يعرض روتليو بعد ذلك
بعض المروض على جيومار التي ترفضها فتتلف به إلى السجن . وفي تلك
اللحظة يكشف دورات الذي لم يصبه كبير أذى ، عن نفسه ... والآن ،

نلاحظ أن نمة ، في هذه الأحداث الرومنسية مواقف عدة ، لعلها تبدو
كما يحتمل ظهوره فوق للسرح . وما نلاحظه بمنتهى الجلاء أن هذه المواقف
بمعناها هي التي تكررت مرتين وأرسلها الكاتب في خطين متوازيين ؛ فإليك
مثلا موت دوارت ، هذا الموت المزعوم ، والذي ليس مستحيلا على التحقيق ،
إلا أنه بعيد الاحتمال . وهنا نلاحظ من فورنا المشابهة بين ذلك ، وبين دس السم
لزنوشيا ، هذا الدس المزعوم ... وكلتاها تُردان إلى الحياة ، بالحالة نفسها
من المفاجأة والطريقة الخارقة . ويرازى لقاء زنوشيا لقاء آرنولدو ؛ وشوانية
كلوديو شوانية هيوليتا .. وهيوليتا تعرض عروضها على آرنولدو كما
يعرض روتيليو عروضه على جيومار . وتلقى هيوليتا القبض على آرنولدو ،
كما تلحق القسوة القبض على روتيليو ؛ وهكذا لا نجد هنا مجرد خطين
متوازيين لحسب ، بل سلسلة من أزواج الخطوط المتوازية ، يُقوِّم كل منها
جو القطعة ، ويوحى للجمهور بروح الشمول في هذه الموضوعات الرومنسية
المتباينة . ولا بأس بعد هذا من إشارة أخرى في شأن هذه الموضوعات
الثانوية وعلاقتها المختلفة فلقد اتضح من الأمثلة التي سقناها آنفاً أنه ليس من
الضروري دائماً أن تكون الأجزاء المنفصلة في تطور موضوع مضحك
أجزائه متوازية توازياً تاماً ولا بد . فقد تكون العلاقة علاقة مباينة ، أكثر
عما وخفاهة بأمثلة من ملهارة دكاره المرأة ، لكاتبها بومونت ؛ والموضوع
الرئيسي هنا يدور حول حب الدوق لأوربانا ، أخت الكونت فالوريت .
والعاشق يرى معشوقته في منزل جوندارينو ، الذي يفتري عليها الأكاذيب ،
ويحمي بها إلى منزل سيء السمعة . ويدور أحد الموضوعين الثانويين حول
عمل عامل الإجراء الذي فرض به العاهرة فرنسيتينا على مرسر Mercer ،
هذا التاجر الأبله الذي لا ينفع ولا يضر . وجلى جلاء تاماً أننا لا نرى في
هذه الرواية شخصيتين متوازيتين ، إلا أن طهر أوربانا ، الذي يتضح بعد هذه

السلسلة الطويلة من الدسائس والازدواجات ، يقف في معرض التباين ودنس فرنسيسينا التي تنغمس هي الأخرى في سلسلة من الدسائس والازدواجات. والتباين هنا ، بدلا من أن يصف روح الرواية ، يسبغ عليها وحدة فريدة كان يمكن لو لم تتوفر لها أن يبدو الموضوع الأصلي موضوعاً منقطعاً .

الرمزية القارمية :

وقدم لنا هذه الرواية أيضاً - وأعنى كاره المرأة - مثالا لاستعمال نوع معين من الرمزية ، وثيق الصلة بالرمزية التي يستخدمها كتاب المأسى في موضوعاتهم ، فيكون لها مثل هذا الأثر فيها . فالعقدة الثانوية الثانية تدور حول لازارلو ، أحد رجال الحاشية الذي يعبد الأطلعمة الغريبة . والذي يجرى وراء (رأس السمكة) النادرة في تجوالها من بيت إلى بيت . ورأس السمكة هذه هي الحلقة التي تربط ، خلافاً لذلك ، بين الأجزاء التي لا تقوم بينها صلة في الرواية ... فهي تعملنا من القصر المنيف إلى الكوخ الخفير ، وهي في تجوالها هذا تنجح في عقد الصلة بين الدوق وفرانسيسيا ومرسر . إنها موضوع خارجي له قوة فوق نفسه ، قوة شاملة توحد الرواية وتسبغ عليها سمّة من سمات الشمول في وقت واحد ، وهذا الاستخدام للموضوع الخارجي ليس بالطبع مما يكثر وقوعه في المهابة بالتقدير الذي يقع في المأساة ؛ إلا أنه يظهر بصفة منقطعة في أى تحليل لخصائص هذا النوع . على أنه لا بأس من أن نذكر معه استخدام مشهد من المشاهد أو مكان من الأماكن التي تعمل حلة رمزية لحوادث الرواية . مثال ذلك ، ما ورد في رواية السائح الإنجليزي The English Traveller من ذكر لهذا البيت الذي اشتهر بأنه مأوى للأرواح الشريرة « مسكون » - فهو يصلح وسيلة لربط عقدتي

الرواية بعضها يبيض ، وللإيجاء بشيء زيادة على ما ذكر . ثم غابة أردن في ملهاة كما هوها As You Like It التي لم تكن ترى رأى العين فرق المسرح في عهد إليزابيث ، بل كانت تترك للتخيلة لكي تتخيلها . لأنها تصلح لكي تكون رمزاً للعواطف المبثوثة في تلك الملهاة .

الأسلوب والمغالطة المحركة للعواطف :

ثم نذكر آخر الأمر هاتين الطريقتين اللتين يجب ألا يغيبا عن بالنا . وهما : (١) الأسلوب ، ثم (٢) هذا الابتكار الذي لا بأس في أن نسميه المغالطة المشجية . وقد ضربنا لهذه المغالطة أمثلة من قبل من رواية : « نسمع جمجمة ولا نرى طحنا ، much Ado About Nothing ومن رواية تاجر البندقية . وما لا شك فيه أن الطبيعة لا يمكن جعلها تسير عواطف الإنسان في الملهاة بقدر ما تسيرها في المساسة . والمثالان البارزان اللذان سقناهما آنفاً قد اقتبسناهما كما هو واضح من ملهاتين ذواتى شخصيات جدية ، بل تكاد تكون شخصيات مفجعة . إلا أن هذا الابتكار ليس غير معروف حتى في الروايات التي هي من أشد الأنواع صنعة وأشدّها مجزاً ولموا . إنه ابتكار يمكننا أن نتبع آثاره في جميع روايات شيكسبير الخفيفة ، بل يمكن أن نلح آثاره في مضحكات المدن من مسرحيات فترة عودة الملكية . وهناك أيضاً اختلافات واضحة في الأسلوب بين كل من المساسة والملهاة . فبينما كان النظم حتى السنوات الأخيرة معترفاً به أداة أولى للروايات الجديدة ، كان النثر دائماً هو أداة الملهاة . وفي نفس الوقت كان الشعر المرسل شائع الاستعمال ، لا في ملامى عصر إليزابيث وحدها ، بل في ملامى فترة عودة الملكية وما بعدها . وقد عرف الغناء في هذه الملامى كما عرف في المساسة ؛ والراجح أن استعمال النظم على هذا النحو من حين إلى حين ، ثم إدخال الغناء بهذه الكثرة دليل على رغبة الكتاب

المسرحيين في الارتفاع فوق مستوى النثر الخالص . وليس من شك في أن النثر هو الوسيلة الملائمة للحوار المضحك ، أما ما هو مسلم به من أن الكتاب لم يكونوا يحافظون على استعماله دائماً فن شأنه أن يؤيد وجود هذه الرغبة مستقرة في أذهانهم .

فاللهاء إذن تشبه المأساة في وجوب احتوائها على شيء من الشمول . وبالأحرى الروح العالمى الشامل . لأنها يجب أن تشمل على بعض التفاصيل والشائخ فيما وراء المسرح . وهذا الشمول يتم عادة بتنوع طبقات الشخصيات المسرحية ، وبالأعماق ، وبطبيعة المفردة الثانوية الخاصة . ومع هذا ، فقد دأب الكتاب المسرحيون في خلال القرون على الاستعمال المستمر ، إن لم يكن الاستعمال المنظم المتعمد ، لابتكارات أخرى كانت جاهزة تحت أيديهم .

الفصل الثاني

روح الملهاة

تصنيف المسرحية :

لقد سبق أن لاحظنا في الشق الأول من هذا البحث أنه لا يوجد حد قائل ، واضح تمام الوضوح ، يفصل بين المأساة والملهاة ؛ وأن المأساة والملهاة جميعاً كانتا مزيجاً حراً يستعمله جميع الكتاب ، إلا غللة الأديباء من الكتاب الكلاسيين الذين كانوا أشد الكتاب تدقيقاً وتمسكاً بالشكلية الكاذبة ؛ وأن ثمة أنماطاً معينة من المأساة والملهاة تقوم بينها وشائج وثيقة تربط بين النوعين . ولما كان الأمر هكذا ، فإن من الصعوبة البالغة أن نحدد تحديداً قاطعاً السمات الجوهرية للملهاة نفسها ، بل لعل الأصعب من ذلك أن نعين نمط المسرحية ، وهل هي مأساة أو ملهاة . ونحن في وسعنا أن نحكم بسهولة على أن مسرحية عطيل مأساة ، وأن مسرحية The Way of the World ملهاة ، إلا أن ثمة عدداً لا يحصى من المسرحيات التي يدل مظهرها على اقتفارها إلى السمات التي تميز بين هذا النمط وذاك ، من الأنماط المسرحية . فهناك مثلاً عدد من المسرحيات التي يمكن أن نسميها «مسرحيات المشكلة» ، وهي موجودة منذ عهد شيكسبير إلى اليوم ، وهي مع هذا ليس فيها شيء من هذا اللائلاء وذلك الانشراح اللذين يدهما الناس عادة أم السمات التي تتميز بها عروس فن الكوميديا ؛ ثم إن هناك ، غير هذا ، مسرحيات مُشكِكة تنتهي نهاية غير سعيدة ، وإن لم تنته بالوفاة .. مسرحيات يرفرف فوقها طيف الحزن والكآبة من أولها

إلى آخرها... إلا أنها مع ذلك عالية مما نستطيع أن نمسك به فنقول
 « هذه عاطفة من عواطف للأساة حقاً ». ثم هناك هذه الروايات التي من
 طراز « العدالة الشعرية » التي ينجو من فيها من الشخصيات الصالحة ،
 وبهالك الأشرار الآثمون ، إما بالحكم عليهم بالإعدام ، وإما يقتلهم من
 غير حكم . وهناك تلك الروايات غير محددة الشكل — كسرحة قصة
 الشتاء مثلاً — حيث لا يزل الموت إلا بأهل الكال وبالشرفاء الأخيار ،
 ولكن نهايتها مع ذلك لا يظلب عليها روح الفجعية . وثمة أيضاً تلك
 الروايات التي ظهر معظمها في أوائل القرن السابع عشر ، والتي يجرى فيها
 طملان متوازيان من الأسى الباكي والمرح الضاحك جنباً إلى جنب ، وفي
 غير كافة ولا تصنع . وثمة روايات ، ومنها بعض مآسي لشيكسبير ، نرى
 فيها بعض المشاهد المضحكة الفعالة ، والتي لا تتطور إلى موضوعات منتظمة
 ثانوية قائمة بذاتها ، تعترض الرواية في أجزاء منها غير كثيرة ، فتارة تحطم
 الرعب والرهبنة في جزء الرواية الأكثر لجمجة في نظر نقاد المذهب
 الكلاسي الحديث ، وتارة تزيد من حدته في نظر نقاد المذهب الرومنسي .
 وإنا لنجد بين هذه الروايات إذن ، وبدرجات لا تنهى ، سلسلة كاملة من
 الأنواع يتداخل بعضها في بعض بطريقة لا تكاد نشعر بها ، وليس من
 بينها أى قسم من الأقسام الواضحة المعالم وضوحاً تاماً . وإذا نحن
 سلطنا - إلى حين - بالقرنين العادى للأساة ، أى النهاية غير السعيدة ،
 وبالقرنين العادى للملهاة ، أى النهاية السعيدة ، وإذا نحن سلطنا في الوقت
 نفسه باستعمال كلمة درام Drame نطلقها على المسرحية المشتملة على بعض
 التسلية غير المبالغ فيها إلا أنها ليست مأساة مع ذلك ؛ وإذا نحن قصرنا
 كلمة « الملهاة المفجعة tragi-comedy » على تلك الروايات التي تجري فيها
 العناصر المضحكة... إذا نحن قلنا ذلك أمكننا أن نضع تصنيفاً تقريبياً
 لغالبية المسرحيات ، على ألا يغيب عن بالنا دائماً ما ذكرناه آتقاً من أن

أحد هذه الأنواع قد يتلشى في نوع آخر بصورة لا نشعر بها . وقد يصلح هذا التصنيف التقريبي ، الذى قد يكون تصنيفاً لا ينقسم بالكمال ، والذى قد لا يفيد أغراض القذف فائدة عملية ، لأن يكون مرشداً على الأقل في البحوث التالية :

١ - المأسى التى لا تفريخ فيها بالمناصر المضحكة مثل عطيل وأوديب ملكا ، والأشباح .

٢ - المأسى التى بها قليل من المرح لا يكون عقدة ثانوية بحال من الأحوال ، ولا غرض منه إلا مجرد التفريخ أو التباين ، مثل ماكبث وهاملت .

٣ - الملامى المفجعة التى تتوازن فيها عناصر الأسى والضحك توازناً يكاد يكون متساوياً ، مثل رواية البديل The Changeling .

٤ - الملامى المفجعة التى تحتل فيها عقدة ثانوية مركزاً ثانوياً .

٥ - الملامى المفجعة التى تكون فيها مادة الضحك هى الموضوع الأساسى ، وتكون فيها مادة الأسى هى العقدة الثانوية ... مثل ملهاة قصة الشتاء ، ونسمع جمعية ولا نرى طحنا .

٦ - والروايات ذات العدالة الشعرية ، حيث تسلّم الشخصيات الصالحة وتبذل الشخصيات الطالحة ، مثل فتح غرناطة The Conquest of Granada

٧ - الدرامات The Dramas ذات النهاية السعيدة مثل ، الطريق إلى الدمار The Way to Ruin

٨ - الدرامات التى لا تنتهى بنهاية سعيدة تماماً ، مثل رواية تاجر البندقية

٩ - الملامى الدرامية The drama comedies التى يمتزج فيها موضوع جدى بعناصر مضحكة ... مثل روايات الحب السرى Secret Love والقس الأسبانى و Castle

١٠ - ملاهى اللو (الهباء) ، التى يمكن أن تكون نهايتها من نوع الروايات التى تنتهى بالعدالة الشعرية ، وهى فى الغالب كذلك . مثل رواية قولبون .

١١ - الملاهى ذات النهايات السعيدة . والتى يكون حوارها وموضوعها جميعهما مضحكين ، مثل روايتى The Way of the World وزوجات وندسور المرحات The Merry Wives of Windsor وهذا الصنف الأخير هو الذى سنتناوله بالبحث الآن ، وإن كان لابد من دخول عناصر من الأصناف الأخرى فى بحثنا .

ونحن نرى من هذا التصنيف أن الملهاة لا تتوقف ، بادية ذى بدو ، على نهاية المسرحية ، كما لا تتوقف المأساة ، كل التوقف ، على نتيجة غير سعيدة ؛ وبالأحرى ، إن المسرحية التى تنتهى نهاية سعيدة ، وحتى نهاية فيها سناء وبهاء ، لا تكون ملهاةً ولا بد . إن الروح المضحك يشع من ثنايا الحوار ومن المواقف . لقد يكون الختام السعيد مما ينصح به العارفون ، إلا أنه ليس الخصيصة المميزة للملهاة .

الفرق بين الدراما drama والملهاة :

إن مما لا شك فيه أن الفيلسوف برجسون قد أدرك نقطة الفرق الأساسية حينما أشار إلى أن الدراما ، تتناول الشخصيات على الدوام ، بينما تتناول الملهاة الأنماط والطبقات . إن مسرحيات كوتزبويو Kotzebue التى كان الشعب الإنجليزى يشغف بها شغفا شديداً فى ختام القرن الثامن عشر هى روايات من نوع الدراما ، لأنها بالرغم مما فى رسم شخصياتها من ضعف أحيانا ، تشتمل على الأقل ، على محاولة لكفالة ذاتية لشخصياتها فى التعبير . فلهذه دقة يدقة Measure for Measure مثلاً هى من نوع الهاء دراما ، وأهم أسباب ذلك أن الشخصيات الرئيسية فيها ليست أنماطاً ؛

بل أشخاصاً. ورواية فولبيون ، بالرغم من قلة ما فيها مما هو مضحك ، ليست من نوع الدراما ، لأن فولبيون نفسه ، وكورباشيو ، وليدى پوليتيك وُدجى ، وسائر شخصيات الرواية هي أنماط خالصة ، وليسوا بأية حال من الأفراد العاديين . ولهذا لا نجد بأساً فى أن نصف رواية فولبيون بأنها ملهاة جدية ، أو ملهاة هجوية . « وللدراما » ، فضلاً عن ذلك ، سمات مميزة أخرى ، غير إبراز ملامح الشخصيات المسرحية . وهذا يذكرنا بهذا الفارق الآخر الذى أشار إليه برجسون وهو يضع تلك القاعدة التى تقول بأن الملهاة تعتمد على عدم التمسك بالمنطق من جانب النظارة . إذ أننا بمجرد أن نبدأ فى تحكيم عواطفنا ، فإننا نفقد روح الضحك فقدانا كلياً ؛ ثم نحن نبدأ فى رقة الشعور عندما نرى أماننا شخصيات عادية ، لا أنماط . فلو أننا شعرنا بالرتاء لمرسر Marcer فى مسرحية « كاره المرأة » لما كان فى الرواية كلها التى يظهر فيها مرسر أى مثار للضحك فيها . فهذا يفسر لنا من بعض النواحي ما خسرناه اليوم من التناذ ما كان مضحكاً منذ قرنين من الزمان . وعما لا شك فيه أن الإنسان حينما يتقدم من مرحلة تاريخه البدائية الوحشية إلى مستوى أكثر ارتقاء ، فإن عواطفه وأحاسيسه تزداد ، ويصبح الشيء الذى لم يكن يحرك فيه إثارة واحدة من مشاعر الرحمة من قبل أمراً يفجر فيه معين الحنان ، ويرسل من عينيهِ الدموع لقد كان صراخ الدَّبَّبة وقتال الديكة ألباباً يلهو بها الناس فى القرنين السادس عشر ، والسابع عشر ؛ إلا أنها لا يمكن أن تكون ألباباً تلهو بها غالبية الناس فى القرن العشرين . وعما لا شك فيه أن الذين سيحيئون من بعدنا سينظرون نظرة دهش ورجب إلى رياضتنا القسمية المحببة (فى بريطانيا) التى تطارد فيها نعلباتاً بما أعدنا لذلك من كامل العدة التى تشمل كلاب الصيد وأبواقه . وهذه الزيادة فى الحساسية ، التى هى ثمرة العاطفة والشعور ، سرعان ما تقتل ما هو موجود من مصادر الضحك ، وقد لا تفسر قهلاً الافتقار الذى نلمسه فى التناذ

الكثير من ملاهى عصر إلزابيث ، ولكنه يفسر أيضاً السبب في قلة ما يكتبه الكتّابون من الملاهى الجيدة في أيامنا هذه . لقد كانت الحساسية تقتزن على الدوام بالتفاته الأخلاقية كانوا يعبرون عنها عادة بواسطة مشكلة ، ولهذا نجد وراء كل « درام » مشكلة من نوع ما . وصيغة المشكلة ظاهرة في ملهاة « دقة بدقة » كما هي ظاهرة في أى رواية حديثة من القالب نفسه . ولن نجد أية مشكلة مطلقاً في ملهاة خالصة ، لأن الحوادث التى تجرى فوق المسرح مهما تكن أهميتها من ناحية الشمول ، لا ترتبط في مجموعها بالظروف الحقيقية للحياة . وكما تفعل الصنعة فعلها في الملهاة فتتحول الشخصيات إلى أنماط ، فكذلك تبعد المواقف بعداً شديداً من الحياة الحقيقية ، حتى لا نشعر بقيام صلة مباشرة تربط بينهما . إننا إذاً نزلنا بأى زيجة من الزيجات التى تناولها ملاهى القرن السابع عشر إلى مستوى الحياة العادية لتجردت تماماً من أى شيء مضحك ، وهنا تواجهنا مرة أخرى مشكلة عدم التذاذنا بالملاهى الأقدم عهداً . وقد ساعد ارتفاع العاطفة والشعور القراء والنظارة في الأيام الحاضرة على التخلل إلى ما وراء الصنعة ، وإلى اختزال هذه الصنعة حتى تصل إلى جوهر البشرية . وبمجرد وصولهم إلى ما وراء حواجز النمط type ، فإنهم يتغذون إلى ما وراء حواجز الموقف Situation . وهذا هو الذى يعمل السبب في الانتقادات التى وجهها أديسون إلى إثرديج ؛ وهذا أيضاً هو الذى يفسر لنا موضوع النبذة التى كتبها ماكولى عن « الملهاة في فترة عودة الملكية » .

فنحن نجد إذن أن الملهاة التى من هذا القبيل تختلف من الـ « درام » بإحلالها النمط محل الفرد ، وبلادة الحس محل العاطفة العميقة ، والصنعة محل العاطفة الأخلاقية الحقيقية (ربط الفن بالحياة وما ينشأ عنه من إبراز المشكلة) ؛ ونستطيع أن نتتبع تداخل الأولى في الثانية بوضوح تام في شخصية جبارة كشخصية فولستاف . ففولستاف شخصية مضحكة ، إلا أنه ،

لذا نتناولها بذا شيكسبير ، بتطور طبقاً لما هو معروف من أمر دنياه ، حتى لا يكون نعتاً بحد ، ومن ثمة يتطور إلى ذاتية جامدة خاصة به هو نفسه . إنه يصبح فرداً عادياً ، وهو لهذا ينتقل من مجال الملهاة إلى عالم المسرحية الجدية وهذا هو الذى يحاولنا السبب فى عدم الرضا الذى نشعر به فى ختام الجزء الثانى من مسرحية هنرى الرابع . ولو قد بقى فولستاف مجرد نعت مثل يستول وباردواف ، لكنا أحرىاء بالألا نشعر بالحزن عند نبذه . ولكن لما كان شيكسبير قد سجله شخصية ، ثم عالجه كأنما هو نعت مضحك خالص ، فإننا نشعر من ثمة بما فى الموقف من عدم التناسب ، كما نشعر فى هذه الحالة بأننا لا نكاد نميل إلى التسليم — دون اعتراض — بأقوال وأفمال الكاتب المسرحى المبدع . فالصدام بين الكيفيتين ، أو الطريقتين ، ينجم عنه عدم انصمام واضح . . . فنحن لا نشعر — على العكس من ذلك — بأية أثار من الرحمة نحو فولستاف فى ملهاة الزوجات المرحات ، وذلك لأنه فى هذه الملهاة لا يريد على كونه نعتاً ؛ وكان الكاتب هنا يستطيع أن يصنع ما يشاء دون أن نحفل بما يصنع .

اللمز^(١) والملهاة :

وعلى هذا النحو إذن تكون الـ : Drame ، وقد انفصلت عن الملهاة الأصلية ، كما انفصلت عنها المأساة : المأساة لما تمتاز به من نهاية غير سعيدة ، وموضوع مثير لمشاعر الرهبة والجلال ؛ والدراما لما تعالجه من العاطفة العميقة ومن الشخصية الفردية . وإلى هنا لا يزال علينا أن نحلل السمات المميزة للملهاة تقسماً . ولقد لاحظنا من قبل تلك المشكلة التى واجهناها فى «قوليون» . وقوليون ملهاة ، إلا أنها ليست ملهاة مضحكة كلها . أفيكون الضحك إذن ليس من مستلزمات الملهاة ؟ وهل عنصر

(١) اللمز هو satire هو الهجاء المرية ولكن المفهوم من الهجاء هو العسر المرى من مفهوم الـ satire والملهاة الأجنبية — وقد آثرنا اللمز اقصى معنى (التهنيط والثرىة) الجامعين (د . خ) .

الضحك ليس الـ Sine qua non (الشرط الذى لا مفر منه) فى هذا النمط من المسرحيات ؟ إن المشكلة الناشئة عن مثل هذا السؤال هى بلا جدال مشكلة عظيمة الخطورة ، ولها أثرها العميق فى جميع ما يتسم به النوع المضحك من سمات . وواضح هنا ألا بد من كلمة عن الفرق بين الهجو والمضحك الخالص ؛ فالهجو لا جرم قد يكون مضحكا ، مثال ذلك الآيات الافتتاحية من ماك فلكنو mac Flecknoe لدريدن :

إن كل الكائنات البشرية مآلها إلى الزوال
وعندما يدعو القدر فلا بد أن يستجيب الملوك ؛
إن هذا الفحص فلكنو ما كاد يوجد
حتى دعى كما دعى أوجستس فى حداثة سنه
ليتولى عرش الإمبراطورية ، وقد حكمها طويلا
وكان الجميع يعترفون له بأنه رب الشر والنشر
فى جميع مبادىء المراءا وكان صاحب القدح الملقى .
فهذا الأمير الطاعن فى السن إذ كان ينعم بالسلام
ويرتفع فى مجبوحة من رغد العيش
ثم أنهكت أعباء الحياة قواه ، ففكر آخر الأمر
فى أن يُعيد من يخلقه فى ارتقاء العرش .
وبعد أن أجال تفكيره فى أى أولاده هو الأصح
للحكم ، وشن الحرب التى لا يخبر أوارها ؛ صاح
قاتلا بلباقة : لقد قضى الأمر ... إن الطبيعة تخم
أن يكون الذى يحكم ، ولا يحكم غيره ، أشبه الناس ،
وشادول وحده هو الذى يشبه شياً تاماً ،
وهو منذ نعومة أظفاره متاصل فى القواء ؛
إن شادول وحده من دون أبنائى جميعا

لذو قدم ثابتة في أرض الغباوة المطبقة ،
ولإخوته قد تبدو منهم أنارة شاحبة عمالة معنى أحيانا ،
أما شادول فـأذكر مطلقاً أنه قال شيئاً معقولاً قط .

• • •

فهذه الآيات ولا شك قد تجلب إلى شفافتنا أكثر من ابتسامة ، وهي
إذا التفت في مسرح قد تثير عاصفة من الضحك ، إلا أن هدفها في جوهره
إذا استثنينا لفتات فكهة معينة في عباراتها ، لم يقصد به إثارة ضحك
أو حتى مجرد ابتسامة . إن هدفها هو أن تدرس شخصاً ما ، أو شيئاً ما ،
السخرية الشديدة . على أن صاحب الهجاء ان يسمو به هجاءه إلى مرتبة
ذوى المثل العليا ، فيكون مثل ستيل ، العالم في الأخلاق . فرجل
الأخلاق الحقيقي يستثير ، دائماً تقريباً ، الشاعر ، وليس العقل ، وصاحب
الهجاء لا يضرب على أوتار العواطف العميقة إلا نادراً . إن هجائيات چرفنال
هجائيات صارمة ، تقدم للقارئ سلسلة من الصور موجهة إلى العقل ؛ وملهاة
قوليون لا تتطلب منا أية مشاركة بعواطفنا في أى شيء ، كما لا تستثير فينا
أى لون من ألوان العواطف العميقة ؛ وهجائيات ستروفت تنبه كلها إلى
العقل . وثناكرى من أساطين الهجائين بسبب بصيرته النفاذة وقريحته
الوقادة . والهجاء لا يهاجم الرذيلة لأسباب أخلاقية خصب .
إن ستيل لا يتورع من القسح في المبارزة بقواعد الكلام ؛ ومور
لا ينفك يثرّب على المقامرة ، كما أن هولوكروفت يهاجم سياق الخيل ،
وهذا جميعه بدوافع من العواطف العميقة ، وبسبب أن عواطف
الكتاب الرقيقة قد استناردها ما حل بأحد المفكرين في هذه الأعمال من
خراب ، أو بسبب بعض المشاعر الدينية . إلا أن الهجاء يصب سياطه على
الرذيلة أكثر ما يصبها بسبب ما فيها من حماقة ، وهو يصب سياطه ، فضلاً
عن الرذيلة ، على أشياء ليس فيها شيء مطلقاً مما يعاب . ومن ثمة فقد يجعل

سوف الرذيلة من بين ما تتضمنه صورته الهجائية في قصته (رحلات جليفر) إلا أنه يتعمق إلى ما وراء أمثال تلك الرذائل بمدى بعيد ، وذلك لأن غرضه الحقيقي ، كما هو غرض الهجائين جميعاً ، هو أن يضحك الناس على حماقتهم . والظاهر أن كاتب الأهاجي لا يصبح كاتباً أخلاقياً في كثير من الأحوال إلا حينما يصور تلك الحماقات فيغلو في تصويرها ، حتى تبدو في أعين الناس رذلة قبيحة لا تتفق ومكارم الأخلاق . وويكرلى^(١) Wycherley في ملهه The Plain Dealer ليس من كتاب الأخلاق ، بالرغم مما في الرواية من الإشارات الكثيرة التي تكسيه هذه الصفة ، وهو لم يكن يهاجم رذائل عصره ، بل كان يهاجم حماقات ذلك العصر . لقد كان يهاجم المخشيين والمغفلين والمتطرفين .

فانفرد بين الأهمية والمهابة ، كما هو واضح ، بسيط منتهى البساطة ؛ فالأهمية قد تكون من اللطف بحيث لا يمكن إدراكها وهي مقسّنة بقناعها الضاحك ، وذلك أن الهجاء يتحول ، دون أن نشعر ، إلى صورة أخرى من صورته التي تجمع بين كل من حلاوة البادرة وطلاوة النادرة . ثم نظل عند ما كنا بصده ، من أننا لا نضحك في الواقع من الأهمية التي من هذا النوع . بل نحن نضحك للسلمة المضحكة الخالصة التي تهترن بها ، أو التي تتخذ منها غلافاً لها . على أن أصنى أنواع المهابة هو ما لا يشوبه عادة أى نوع من أنواع الهجاء في أى ناحية منه . فهذه المهابة الخالصة لاهم لها إلا أن تجتذب قوانا الضاحكة السكائمة فينا ، وقوانا الضاحكة فحسب . وحينما تنفصل المهابة على هذا النحو عن المغزى

(١) ولد ويكرلى (١٦٤٠ - ١٧١٥) في كليف وعاش قليلاً من مرلثم ثم تمى معظم حياته في الأوساط الأرستقراطية الإنجليزية . وقد أصبح محبوب هذه الجماهير عند ما ظهرت مسرحية حب في غابة Love in a Wood ثم ظهرت مسرحيته الثانية The Dancing Master ماكدت نجاحه ومنتزله الأدبية . وكانت مسرحيته الثالثة The plain Dealer آخر أعماله وقد سح بها على منوال مولير في ملهه كاره الهنر (د)

الأخلاقي وحتى عن الأهمية التي تشوى الحق والحقايق بمسايطها ، بما يتخلل تلك الحقايق من رذائل ، فالواضح أنه ليس ثمة إلا القليل من الصحة في الدعوى القديمة التي تقول : « إن الملهاة هي عاكاة للأخطاء الشائعة في حياتنا ، تلك الأخطاء التي يهرها الكاتب في أشد ما يمكن من صور السخرية والاستهزاء ... [ولهذا] لم يكن ثمة من إنسان حتى ، إلا بما للحق من قوة في الطبيعة (كذا) فلا يلبث هؤلاء الرجال يقومون بدورهم إلا ويريد هو أن يرام يحرون حجر طاحون^(١) » . فنه ليست إلا حجة رجل من عشاق الشعر رأى من واجبه مجابهة هجمات رجل أخلاقي يكره الشعر . وإنه لجلي لنا اليوم أنه ليس ثمة أية أداة من ذلك في أنقى ألوان الملهاة . ونحن إذا نظرنا إلى الأتماط على أنها أتماط ، وإذا لم نتمتدبنا سماتها الحسنة ، فإن يكون لنا أى أمل في ازدهار سماتها الخبيثة . إن بارذولف مضحك ، ويستول مضحك ، وسيرمارتن مار أول Mar-All مضحك ، إلا أننا على التحقيق لا نرغب لحظة واحدة أن يكون أى من الثلاثة من يشدون طاحونا Pistrinum مع الخيل والبغال . لقد يمكن أن يصير الروح الهجائي أحيانا قوياً في كاتب من كتاب الملامى بالقند الذى يحمله بعرض حماقات معينة عرضاً ساخراً ، إلا أن هذا شيء . وهدفه الاساسى شيء آخر ، هذا الهدف الذى لا يبدو لإضحاك الجمهور . إذ لا شأن للملهاة على الإطلاق ، كما لا شأن للناساة ، بأن يكون هدفها المباشر هو نشر الفضيلة .

النامية الاجتماعية للعملهاة :

وإننا لنجد في الوقت نفسه ، أن أنواعاً معينة من الملامى تحتوى على

(١) سدن - في كتابه « اعتذار عن الشعر » Apologie for poetrie P 45

قدر كبير من الحث على الفضيلة بصورة من الصور، ولكن بطريقة غير مباشرة. إن الفضيلة في جوهرها تنشأ من التقاليد الاجتماعية، والضحك ظاهرة اجتماعية في غالب شأنه. ونحن لا نضحك ضحكا مفرطا حينما نكون وحدنا، وإلا، فإذا حدث هذا، فنحن نضحك بدافع تخيلاتنا للتسكيت التي شاركتنا في الضحك عليها شخصا آخر أو أشخاصا آخرين. والإشارة للضحكة التي تقرأها على أفراد في رواية من الروايات قد تسترعى انتباهنا، إلا أننا لا نضحك عليها؛ وقد تروقتنا شخصية فكاهية، إلا أنها لا تجعلنا نضحك ونحن نقرأ الرواية بقدر ما تضمنتنا إذا رأيناها فوق المسرح. إن الضحك في جوهره ظاهرة اجتماعية كما قدمنا. وأخصب ألوان الضحك ما يكون مصدره عقلية جماعية. على أن الضحك، كما رأينا يتوجه في معظم صورته ضد ما في هذا الخط أو ذلك من تصرفات شاذة. وهذا صحيح إلى درجة كبيرة، حتى أن برجمسون قد جهر بأن الخروج عما جرى عليه عرف المجتمع شيء لا بد منه لإنارة الضحك في نفوس الضاحكين؛ وهذا وإن يكن أقرب إلى تحميل مبحث خاص فوق ما يطبق، إلا أننا يجب أن نعلم بأنه صحيح في معظم الأحوال. والضحك، على هذا، يصبح مجرما من المجتمع في مجرعه، أو مجرما من قسم خاص من المجتمع، على ما يعتبره شيئا غير اجتماعي، شيئا شاذا، يحتمل أن يؤدي إلى الضرر^(١). على أن هذا الضحك لن يتوجه ضد أي شيء يكون من البأس أو القوة بدرجة أكثر من المعتاد. إن ضحك الجماعة لا يتلاشى إلا عندما يكون دون معدل العقلية العامة، أو معدل العرف للمألوف. وكما تدل عظمة الشخصيات المسرحية في المأساة على افتقار إلى الرحمة عند

(١) واسع أن هذا يرمز قراءة شديدة من المجرم. ويمكننا أن نحدد الفرق بينهما فنقول إنه بينما يكون المجرم شموريا « مقصودا »، تكون هذه المأساة القولية الشبه، البهزة الروح المضحك، غير شجيرة إلى حد كبير.

الجمهور فكذلك تمنع عظمة النقط في الملهاة احتمال الضحك الذى يثيره هذا النقط ، اللهم إلا في الحالات القليلة التى يكون فيها هذا النقط أريبا حلو النكتة ، وذلك عندما لا يكون هو موضوع الضحك ، بل عندما تكون نكتة هى مثيرة من الضحك . وعندما تختلف عقلية النقط أو عاداته عن المناسيب العادية للعرف الاجتماعى الذى يتمسك به الناس ، وعندما يشعر الناس بأن ذلك النقط ليس أعظم من المعدل . فعندئذ يثار الضحك ، ويكون في الواقع العدل غير المعترف به من المجتمع . فالبخل عدو للنظام الاجتماعى ، لكننه بسبب ضعفه يصبح أدنى من المعدل العادل ، وهو لهذا إذا أظهرناه نمطا يكون شخصية مضحكة . أما إذا أظهرناه شخصا عاديا فقد لا يثير أى شيء من الضحك . ونحن لم يدر في خلدنا أن نضحك ، أو أن نتيح لنا فرصة الضحك على سيمون إير . ومثل هذا الأحق المغتر بنفسه هو رجل عدو للنظام الاجتماعى : والمجتمع يضحك ، ولا بد ، ضحكا لا ضابط له على الحركات البهلوانية التى يبدىها شخص مثل يومي دودل ، وعلى تأكيد الذات الذى يبدىه السير مارتن مار — أول .

ويمكننا أن ننظر في الملهاة من هذه الوجهة من وجهاً النظر ، ووصفها وسيلة من وسائل التعبير عن الضحك ، ولها هذه الصفات الاجتماعية الشديدة الجلاء ، نظرة منفعية محددة تمام التحديد . إلا أن هذه السمة الاجتماعية من سمات الضحك لم تتلاش فقط إلى حد كبير عند المجتمعات التى تطورت تطوراً أكثر فزوجاً من غيرها ، لكنها لا تكون موجودة وجوداً شعورياً في ذهن أى كاتب مسرحى معين في اللحظة التى يكون فيها مكبا على خلق ملهاته . وذلك لأن الملهاة لا تنشأ لى هدف يمكن أن يكون موجوداً فيها ، لكنها تنفأ من ذاتها هى ، ولاجلها هى ؛ بل هى لا حاجة بها إلى أن تتضمن أى إثارة من غوى الفضيلة العليا التى رأينا أنها شيء لا بد منه في المأساة . وقد يمكن أن

يكون كتاب الملامى الاتى من غيرم أخلاقاً هم أولئك الذين يحطون
فى أذهاننا أقوى الذكريات ، وذلك بسبب حساسيتنا ، وشعورنا بالياقة
الأخلاقية . إلا أن الضحك ينشأ مستقلاً عن أى اعتبارات خارجية .
سواء كانت هذه الاعتبارات دينية أو أخلاقية أو غيرها . فالضحك هو
الذى نقشه فى الملهاء ، وليس هدفها أو مقراها ، سواء كان هذا المنزى
خلفياً أو غير خلقى .

مصادر الوُشياء المضحكة :

إن منشأ الأشياء المضحكة موضوع كتبت عنه مباحث غير قليلة ،
منها الجيد ومنها الردى . وهذه المباحث تختلف فى جرورها اختلافاً
كبيراً . إلا أن كلا منها لا يخلو من إثارة من الصدق ، ولراجع أن أباً
منها لم يتناول بالتحليل جميع الأسباب التى تثير ضحكنا . لقد كان أرسطو
يعتقد ، على ما يظهر ؛ أن مبعث الضحك هو الخط من مقام المضحك
منه ؛ فالتناس فى الملهاء ، على ما يقول هو ، يصورون أردأ من صورم
الأصلية ، ومن ثمة يصبحون مادة للضحك ^(١) . ويلاحظ بن جونسون
هو الآخر ، أن ما يكون موهجاً أو ساقطاً من كلام المؤلف أو معانيه ،
أو من كلام الناس وأفعالهم ، يحرك فيهم الأحاسيس الوضيعة بصورة
غريبة ، ويستثيرهم فى الغالب إلى الضحك ، ولقد اكتشف كانت ،
ومن بعده سلسلة كاملة من النقاد والفلاسفة ، من شوبنهاور
إلى هازلت ، أن سر الضحك يكمن فى عدم التناسب الذى يقوم

(١) إياه لايمز لنا هذا الرأى فى كتابه « الشر » فقط بل يمدتها عنه فى كتابه
« الأخلاق إلى فيلوباغوس » ونظرية أفلاطون التى يصرح بها فى « فيلبوس Philobus »
والتي تناولها من يومئذ نقاد أحدث عهداً ، ومؤداهما أن مادة الضحك هى مادة خيطة مؤذية
فى أساسها ، هذه النظرية لابد أن نساها فى حسابنا هنا . وقد عبر عن هذا الرأى نفسه
أيضاً كل من جونسون ، فى كتابه Discoveries ومولير وهوبز Hobbes .

بين حقيقتين ، أو بين فكرتين أو كلمتين ، أو بين مجموعتين من الأفكار .
يقول هازلت : « إن جوهر الشيء المضحك هو عدم التناسب ...
أو فقدان الصلة بين فكرة وأخرى ... أو اصطدام شعور بشعور
آخر . » وهذا ينتهي إلى نفس ما يراه سدن من أن « الضحك يجرى في
الغالب من الأشياء التي يكاد يتعدم فيها التناسب بالقياس إلى الطبيعة ^(١) ،
ويتعمق برجسون إلى أبعد من هذا ، وإن أخذ بالرأى نفسه في إلماسته
الفلسفية بالموضوع ، فيخرج بنظرية أخرى تقوم في الواقع على كل من
ذبتك الرايين المشار إليها ، أي أن يكون موضوع الضحك قائماً على
أساس من عدم التجانس مع المجتمع ، وأن يكون الضحك قائماً على أساس
من عدم احتفال الجماهير بما هو منطقي ، وعلى تلقائية معينة في الموقف ،
أو في الكلام ، أو في الخلق الذي يبدو مضحكاً ^(٢) . وقد تتبع برجسون هذه
النظرية في الخطوط الثلاثة : التكرار والانعكاس ، وتداخل السلسلتين ، فرأى
في كل منها تزيلاً محققاً للكائن الحي إلى ما يشبه الجلود الآلى أو عدم المرونة .
إن ثمة كثيراً مما يمكن قوله في عاين نظرية هذا الفيلسوف الفرنسي
الودعى ؛ إلا أنها بالرغم من هذا ، تبدو غير شاملة ولا جامعة ...
أما الحق فيمكن في انسجام أعلى . وقد يدخل معه تفسير أو تفسيران لأنواع
خاصة من البسط . فالخط من المقام ، وعدم التناسب ، والتلقائية قد تعنى
بالطبع كثيراً أو قليلاً ، وقد تتضمن كثيراً أو قليلاً ، بحسب ما نضعه من
التفسيرات لهذه الكلمات ؛ إلا أننا إذا وقفنا من تلك الكلمات عند قيمتها
للمأوفة ، فإن النظريات التي تعطيها هذه الكلمات عنواناتها ، حتى إذا
تناولناها بمجموعة غير متفصلة ، تكاد تكون قيمة ألا تفسر جميع مظاهر

(١) ص ٦٦ من نفس مصدر هاش الصفحة السابقة .

(٢) تلفظاً الأشياء المضحكة عند برجسون دائماً من : شيء آلى يعني
الشيء الحي .

الشيء المضحك . فثمة مثلاً ذلك الضحك الذى ينشأ فى بعض الأحيان من موقف متناه فى الجدة والمهابة ، لا بسبب حادثة ما ، أو كلمة من الكلمات ، أو شخص من الأشخاص الذين قد يبدو عليهم التناقض وعدم اللامعة ، ولكن بسبب مزاج من الأمزجة التى تعمل فى دخیلتنا . وليس ثمة فيما اعتقد أناس كثيرون ممن لا يملكون أن تنفجر شفاههم عن ابتسامة ، بل ربما انفجروا ضاحكين حينما يكونون فى ظرف من أمثال تلك الظروف التى تجعلهم يستشعرون مشاعر الجدة ، بل مشاعر الحزن . وقد يكون السبب فى ذلك وجود شيء شاذ أو غير متلائم ، يدركه الإنسان فى غير وعى ، بارز إما بين مزاجه العادى وبين تلك المهابة غير المألوفة ، أو بين تلك المهابة وبين بعض الأفكار غير المعترف بها ، أو التذكارات التى تعرض فى الوعى بصورة مهمة فتثير الضحك . إلا أنه ربما كان أرجح من هذا أن يحى البسط مباشرة من الظرف المقدس أو المهيّب نفسه ، وأن الابتسام أو الضحك هما محاولة غير شعورية من أنفسنا غير كاملة الوعى ، فقط ، لكي نهرب من ربة الشيء المهيّب أو الشيء المقدس . وهذا البسط - أعنى الضحك - على الأشياء المقدسة أو فى الظروف الهيبة هو بسط تلقائى - أى يحدث من تلقاء نفسه ؛ فهو يحدث على ما يظهر بغير دافع من تلك الدوافع التى تثير الضحك والتى أشرنا إليها آنفاً ؛ وهذا الضحك التلقائى يجب بطبيعة الحال أن يميّز بينه وبين الضحك الذى يستثار كنتيجة ثانوية له . والتباين بين الضحك التلقائى وبين هيئة الظرف قد يجعل بعض الناس ، بسبب شعورهم بما هناك من عدم اللامعة ، ينفجرون فى ضحك من نوع الضحك الذى يمكن تفسيره تفسيراً جلياً فى ضوء نظرية هازل . والمصدر الأساسى للضحك التلقائى قد يبدو أنه رغبة فى التحرر من قيود المجتمع ، ومن ثمة فهو يختلف اختلافاً كلياً من الضحك

الاجتهاد الذي تناوله برجون بالتفصيل ... ولذا لتنازل عن ذلك الذي يجعلنا نتضحك إذا ما ذكر شيء فاحش . لقد يمكن أن يكون ثمة بالطبع سبب مضاعف للبسط الذي تسيه قصة من النوع الذي يروى ، في حالات التدخين ، ، أو ملهة من ملهة فترة عودة للمسكية ؛ لقد يمكن أن يكون ثمة طرافة في طريقة الكلام ، أو ربما كان ثمة عدم ملائمة من كلام لا يصح أن يقال ، إلا أننا قد نستمع إلى قصة ، أو حوار ، ليس فيها طرافة أو عدم ملائمة بالضرورة ، ومع ذلك فما قد يثير الضحك والبسط . ونحن لا نجد هنا شيئاً من التلقائية ، وواجبنا إذن أن نبحث عن أسباب أخرى لهذا الضحك إذا أردنا أن نفسره التفسير الصحيح . وقد ذهب سولي Sully إلى أن أسباب هذا الضحك ترجع إلى كسر في القانون أو في النظام ، ثم إلى فقدان الكرامة والاعتبار ؛ ولكن هذه الأسباب لا يمكن أن تكون التعليل الشافي لهذا اللون من الضحك . ولعل السبب الصحيح يرجع إلى روح التحرر الذي يشتمل عليه الضحك نفسه . إنه تحرر الرجل الطبيعي من قيود التقاليد التي اصطاح عليها المجتمع . ويتفلس هذه الطريقة يمكننا أن نفسر الضحك الذي كان يثيره في العصور الوسطى ظهور شخصية الشيطان في الروايات الدينية ، وهي شخصية لم تكن تحمل من عدم الملائمة إلا النزر اليسير ، ثم هي لم تكن تحمل من التلقائية شيئاً مطلقاً ؛ لقد كان ضحك التحرر ، كما كانت ملهة وليمة المخفلين The Feast of Fools مهرجاناً كاملاً من البسط ، احتفاءً بالتحرر من ربة الكنيسة الشديدة التعت .

هرم الملوحة :

فالخط من المقام وعدم الملائمة - أو عدم المناسبة - والتلقائية ، وروح التحرر هي كلها من أسباب الضحك ، إلا أنها ليست كل أسبابها قطعاً . حل أنه لا جدال في أن أعظمها جميعاً هو عدم الملائمة . ففسد ملائمة

جوفاً وهو مستخف في شخصية أمفريون ، ومركورى وهو مستخف في شخصية خادم ، هي التي تكسب ملهة دريدن أهم عناصر الضحك فيها ؛ والتناقض بين الفكرة والغرض هو علة الضحك في ملهة الثقيل L'Etourdi . وعدم الملاءمة بين فكرتين هو الذى يبرز لنا السمتين التوأمين سمّة النباهة وخفة الروح ، وسمّة الفكاهة .

ولقد ذكرنا في فصل آخر أن مجرد الانحراف لا يضحك إلا إذا عورض أو بوبن بشيء ما من الأشياء العادية المألوفة . ولا يمكن أن تكون ملهة من الملامى ملهة حقيقية إلا إذا ظهر فيها جنباً إلى جنب ، مع الموقف المضحك أو السكيات أو الأخلاق ، شيء ما ، يكون قريباً من المألوف . والملمهة الملمية بالأعاطى العاذة تحفّظ إلى حد كبير في إنارة البسط . وهذا يفسر لنا ما نلسه بالفعل في الصفوة من ملامهنا كلها من وجود زوج أو زوجين من الشخصيات كمور رئيسى لشخصيات المسرحية كلها ، تلك الشخصيات التى بالرغم من أنها لا تتفق اتفاقاً تاماً في عيزاتها الفردية ، لا تبدو شاذة أو غير مقبولة ، ومن حولها هيئة من مجرد أفراد شواذ (ملاحيس ؟) — شخصيات ممن يكتسبون ألوانهم من التباين القائم بينهم وبين الشخصيات الرئيسية . ففي ملهة الليلة الثانية عشرة يكون الدوق وسباستيان وفيولا وأوليفيا وسط الصورة ؛ أما سير توبى بلش وسير آندرو أجيوشيك فشخصيتان مضحكتان لأننا نراهما في ضوء الشخصيات السالفة . وفي ملهة حلم منتصف ليلة صيف يتكون وسط الصورة من ثيذروس وهيبوليتا ؛ أما أصحاب الحرف فيبدون سخفاء وغير مقبولين إذا قارنا بينهم وبين ثيذروس وهيبوليتا ؛ ومن للملاحظ بهذا الصدد أننا نجد في كل ملهة تقريباً من ملامى الفترة الأقدم عهداً سلسلتين من الأسماء المعطاة للشخصيات المسرحية مختلفتين اختلافاً شديداً ، ففي الملامى المذكورة آنفاً أعطيت الشخصيات

جوتفيك وبلش وسنثوت ويُطُثم وستار فلنج^(١) أسماء فكاهية ؛ أما فيولا وأوليفيا وثيذيروس وما إلها فقد أعطيت أسماء عادية من أسماء البشر . وفي ملهاة The Way of The World نجد أسماء ميرابل ومللا مانت فضلا عن ويتوود وبتولانت وويتنورل وفريشيل ومفسنج ؛ وفي ملهاة The provoked Husband نجد ماتلي وليدى جريس ومن حولها سير فرانس وونجهيد وكونت باست وجون مودى ومسر مدزلى ومسر ترستى . والظاهر أن الكتاب لم يروا أن يأخذوا ببذعة هذه الأسماء الفكاهية في العصر الحديث ، إلا أن التقسيم نفسه يبدو واضحا في ملاهم ، مثال ذلك ما ورد في ملهاة The Far - off Hills لصاحبها لينوكس روبنسون نجد أن الحالة الطبيعية لابن الأخ الصغير وعمته النصف تعارض الاحراف والشذوذ في جميع شخصيات الملهاة الأخرى تقريبا .

إن محاولة إقامة مقارنة بين مجموعتين من الشخصيات هي من جهر الصراع المضحك ؛ لأنها سمات من سمات المسرحية الحديثة ، كما كانت سمات من سمات المسرحية في رومة القديمة . ونحن نجد في ملهاة بونوخوس للكانب تيرانس شخصيات خريميس وفيدريا وأتيفو وخيريا ، تعارضها شخصيات جنانو وثراسو وبارمينو . وفي ملهاة Heauton Timorumenos شخصيتا كليفيو وكافيا تعارضهما شخصيات خريميس ومنديموس ودرومو وسوستراتا . وهكذا نجد في ملاهى العصر الحديث الشخصيات ذات الذكاء المتوسط موضوعة بحيث تقترب اقربا وثيقا بمن يعادلها من الآباء القدامى والحدم المخادعين وجنود العصور الوسطى المتبحرين في العصر القديم .

ثم يجب أن نلاحظ ، فضلا عما أحصيناه من أسباب البسط ، أن الضحك يمكن أن ينشأ بصورة شعورية وبصورة غير شعورية ، وأنه يمكن أن يتخذ صورا وأشكالا متنوعة وفقا لامتزاجه بمادة خالية من

(١) هناك هذه الأسماء بالترتيب : الحى (للأولاد) وأيو زلومة والسبل والردف وليت جوما .

الفكاهة ؛ ومن ثمة فالقدرة على التندر كما لاحظنا من قبل ، شيء شعورى خالص ، والشخص الذكى الظريف النادرة رجل يؤهل نفسه لإثارة الضحك ؛ لأنه يتلاعب بالكلام ، وهو سريع البديهة ، ومن سرعة بديته هذه نراه يرتب العبارات والأفكار بصورة تجعل الناس يضحون بالضحك لما يقول . أما الشخص السخيف فعلى العكس من هذا ... إنه شخص لا يدرك على الإطلاق ما يقول ؛ ونحن نضحك على الثقيل . L'étourdi فى الملهاة المسماة بهذا الاسم ، لكنه هو نفسه يرى كل الهزءة من السبب الذى يشير بسطنا . وهذا الفرق بين الذكاء وبين السخف هو بطبيعة الحال فرق هام ، لأنه يفصل فصلا تاما بين روح ملهاة الليلة الثانية عشرة وبين روح ملهاة The Way of the World ؛ فكلنا الروايتين فى كل ما تنطويان عليه من مقاصد وأهداف تتبعان نخطين من الإنهاء الأدبى ، منفصلين ، ولا يكاد يربط بينهما رابط . وملهاة الليلة الثانية عشرة تقترب من نواح كثيرة من بعض أنواع من المأساة القديمة أكثر مما تقترب من ملهاة قرة عودة الملكية الأحدث هذا .

الضاحكة :

ولا بد من التمييز أيضا بين القدرة على التندر أو السخف ، وبين ما يعرف عادة باسم الفكاهة . لقد كان لهذه الكلمة « humour » فى الواقع تاريخ شديد التنوع منذ اشتغالها من الكلمة القريبة منها : humid بمعنى رطب^(١) ،

(١) من معانى humour أخلاط الانسان والحيوان ولا سيما فى حال المرض . وكانوا يظنون قديماً أن لهذا أثره فى العقل لانه الجسم به — وتكلف لامة الصلة بين humid و humou بالرغم من هذا الطيل واضح وسخيف .
لقد كانوا يسمون هذه الأخلاط أربعا .

الهم — وس راجعت فيه كمية الدم عن للتاد كان شمساً ذا مزاج Sanguine
وإن كان مزاجاً ميالا إلى الشق البارد .

بمعناها الذي استعمله بن جونسون في القرن السابع عشر ، إلى أن أخذت معناها الحديث غير المحدود في العصر الحاضر . والفكاهة ليست كالشئ الهزلي المضحك نفسه . فالفكاهة في بعض صورها لا تزيد على أن تجعلنا نبتسم ؛ ونحن نستطيع بالفعل ، بأمثلة مادية ، أن نقصص بينها وبين كل من التندر ومن السخف ، إلا أننا لا نستطيع مع هذا أن نضع النقطة على الحروف في النواحي التي تختلف فيها عن الذكاء وعن السخف . ويقرر هازلت أن « الفكاهة هي وصف الشئ المضحك كما هو في نفسه ، أما التندر فحَرَضُهُ » ، وذلك بمقارنته بشئ آخر ، أو بتوضيح التباين بينه وبين ذلك الشئ . وهذا صحيح لا شك فيه من جهة الابداع المضحك ؛ إلا أنه لا يفسر لماذا يقال إن هذه العبارة أو هذا الشئ شئ فكاهي ، بينما يقال إن هذا شئ فيه تندر حلو ؛ ثم هو لا يبين لنا ماذا يكون الفرق بين الفكاهة أو المضحك ، ويُعتمد رجسون فيكتشف أن الفكاهة هي عكس السخرية . فنحن في السخرية نتظاهر بالإيمان بما لا تؤمن به . أما في الفكاهة فتتظاهر بعدم الإيمان بما تؤمن به حقيقة . وهذا يقترب بنا اقتراباً شديداً من التمرير الصحيح . إلا أن هذه النظرية مع ذلك لا تحظى بموافقة كثيرين . ونحن في وسعنا أن نقصر على ضوئها بعض صور الفكاهة ، بل عدداً كبيراً منها ؛ إلا أنها تتركنا أمام عدد ليس بالقليل ، لا نكاد نحير أمامه جواباً . أما أحسن تحليل وأعرق لهذا الموضوع فهو بلا شك ذلك الذي قال به صلي في كتابه : بحث في الضحك Essay on Laughter : ولننقل نص ما قال بحرفه :

= phlegm البلم — ومن زاد فيه هذا العنصر أوره ذلك الم والكآبة والبلى المحلول .
 الصفراء yellow bile ومن رادت به كان سريماً النفس شديد المناد
 قليل الصبر .
 السوداء melancholy or black bile — وصاحبها يكون منطوياً شديداً
 التفكير . قرداً ، إلى الاجسام أقرب منه إلى الانعام (د . خ) .

« إن أوجه التباين هذه [بين الضحك المادى والضحك الذى ينشأ من الفكاهة] تشير بوضوح تام إلى بعض الخصائص الأكيدة للحالات الفكاهة المختلفة ... إن فى نظرة هادئة للأشياء التى تكون مليئة بالدعابة والتأمل فى وقت واحد ... وإن فى أسلوب الترحيب بالحفلات المسلية التى تلوح فى اعتدالها أن تكون انقباساً فى المهدر وتمكفيراً عما فى مثل هذا الانقباس من خشونة ... وإن فى حركة غارجية واسعة من حركات الروح ، يقابلها ويعومها تيار مضاد لشوء يشبه التفكير العميق الرقيق . إنه فى هذا وذلك ما يوحى بأن يكون بعض الخصائص الغالبة التى تنتم بها الفكاهة فى حالاتها المختلفة » .

ويقول صليسى إنه لا خفاء فى أن الفكاهة عاطفة خفيفة ، إلا أنها تنقسم فى نفس الوقت بسبب ذهنية لا تخفى على أحد .

فسمات التحفظ هذه ، وسمات التأمل والرافة والغففة ، هى على التحقيق علامات مميزة للزواج الفكرى . وتصور الشيء المضحك يمكن أن يكون قاسياً وخشناً ، كما هى الحالة فى ملامى شادول ، والمثلثة ، أو النادرة ، يمكن أن تكون قارصة مليئة بالسخرية ، كما هى الحال فى ملامى كونجريف ؛ أما الفكاهة فهى على الدوام ناعمة . ومهذبة بوجه عام . إنها تنقسم على التحقيق بسمات ذهنية من جهة أنها لا تُظهر إلا نظرة كبيرة شاملة عن هذا العالم ، ولأن أعظم الذين يكتبونها كانوا كلهم تقريباً رجالاً من ذوى النعنية الجبارة ، إلا أنهم كانوا كلهم تقريباً رجالاً من ذوى المشاعر الرقيقة . وإذا كانت بلادة الحس من ضرورات الضحك الخالص فإن رقة الإحساس من ضرورات الفكاهة . وسوف نرى أن الفكاهة تتمثل فى كثير من الأحيان بمرض السوداء أو اكتئاب النفس فى إحدى صوره الغريبة ، ونحن لا نقصد هذه الكتابة العانية ... إنما نقصد الكتابة التى تلتها من الأفكار الحزونة

القائمة ، ومن التأمل في عادات البشر وطبائعهم . فلو أن كوفنجريف قد كتب عن دون كيشوت لأمكن أن يجعل من العارس دى لامانشا شخصية أكبر من الشخصيتين اللتين من ابتكاره هو ، وإن يكن قبيحاً أن يصوره بنفس المقياس الذى صورهما بمقتضاه . ولأمكن ألا يكون في تصويره له أدنى أثر مما كانت تنسم به كتيابات رجال الأدب من أهل المصور الرسملى تلك الكتيابات التى كانوا يخرجون فيها على الأصول والقواعد المتعارفة . أما سرفانتس Cervantes فقد فعل غير هذا ، لقد ضحك . . لسكر ضحكه ... كان ضحكا مؤشئى ، ومُطَرَّئى ، بما كان مؤلاء الكتاب يتسمون به في كتابتهم ، بل كان مُطَرَّئى بلون خاص من ألوان الاكتئاب النفسى . إن نظرية برجسون لعلى قدر كبير من الصحة — فيما تذهب إليه من أن الشخص الفككه يلد أنه يتخذ مادة للسخرية بما يعتقد أنه يقع من نفوس الناس أعظم مواقع التقديس ، أو عما يشعر نحوه بماطقة مستترة . والشخص السخيف ينفث جميع حماقاته في هذه الدنيا دون أن يمس ؛ والرجل السريع البادرة ، اللطيف المشائحة ، يسخر من كل شيء ، ويفتدر على كل شيء يرى فيه اختلافاً بينه وبين نفسه . أما الشخص الفككه فهو شخص شاذ منحرف يرى سخرية انحرافه . ونحن نرى هذه الحقيقة في وضوح شديد في القصص الفككه التى يكتب أدباء بعض القوميات أمثال الاسكتلنديين والاييرلنديين . فالسكاتب الاسكتلندى والسكاتب الايرلندى يلذهما أن يكتبا قصصا يمرضان فيها بنفسهما أو بيلادهما ؛ وذلك لأنهما يمتقان هذه البلاد ، ولكن لأنهما يحبانها حتى ولو كان معنى من معانى الفككاهة يبرز لمواطنيه انحرافاتهم الوطنية . والفككاهة لهذا السبب هى اتحاد بين الضحك اللاشعورى والضحك الشعورى ، والتندر Wit هو ضحك الإنسان العادى ، أو ضحك الرجل الذكى من غيره من الشواذ ، في حين أن الفككاهة هى الضحك الصادر من الشخص الشاذ بوجهها ضد نفسه هو .

ومن هذا الاستعراض الوجيز لبعض النظريات الرئيسية التي تعالج ما يضحك ، نجد : أولاً ، أن ثمة ثلاثة أسباب أصلية لكون الشيء مضحكاً ، وهي الخط من المقام ، وعدم الملائمة (أو عدم التناسب) ، والتلقائية . ثم نجد بجانب هذه عدداً من الأسباب المساعدة ، كروح التحرر مثلاً . ثانياً ، أن الأشخاص الذين يشيرون الضحك الهزلي العادي هم أشخاص لا يدركون لماذا هم مضحكون . ثالثاً ، أن ثمة نوعين من مثيرات الضحك : التندر ثم الفكاهة ، ويتميزان من غيرهما بكونهما شعوريين . ثم تمتاز الفكاهة بكونها مشاركة بالعواطف بين الناس . ويكون تصوير هذه الأنواع المختلفة من عوامل الإضحاك في عالم المسرح بوسائل خمس رئيسية :

١ - بواسطة السجايا المادية للشخصيات المسرحية .

٢ - بواسطة عقليات هذه الشخصيات المسرحية .

٣ - بواسطة الموقف .

٤ - بواسطة السلوك .

٥ - وبواسطة الكلام .

ولا بأس من أن نختم هذا الفصل بعرض سريع لبعض الأمثلة المادية .

الضحك الناشئ من المظاهر المادية :

ليس يخفى أن الضحك الذي مصدره المظاهر المادية (الجسمية) للشخصيات المسرحية وحدها هو أخطر ألوان الضحك الممكنة . فالممثل الهزلي بصالات الطرب ، والمهرج في السيرك ، يعرفان كيف يثيران الضحك الحشن بهذه الوسيلة ، أما أية ملهاة عظيمة فأرفع من أن تعتمد على شيء ذي بال من ذلك . وطريقة الخط من المقام تتيح الفرصة للماهات البدنية ذات الخط المضحك ؛ فأنف باردولف عضو شائه قصد به إثارة الضحك في ملهاة

« زوجات وندرسود الرحات ، وهو يحقق ذلك إلى حد ما . على أن هذا المصدر من مصادر الإضحك مصدر لا يلجأ إليه الكتاب إلا في ندرة شديدة ، ليس بسبب ما يدركه أكثرنا سذاجة مما فيه من سماء الضعة ، بل بدافع الرأفة التي تنهانا من أن نضحك على عاهات الآخرين الطبيعية . فمن لا يسعنا أن نضحك من منظر رجل أعرج ، أو من رجل أعرج يتوكأ على عكاز ، إلا إذا كان رجلاً طاعناً في السن مثلاً ، وكان مصاباً بالنقرس ، وكان في حال من الفظا جملته يجذل فوق خشبة المسرح ، على أن البسط هنا ليس مصدره مجرد هذه العلة - علة العرج - بل مصدره إدراكنا أن الرجل قد تحول لبرهة قصيرة مجرد مخلوق لا يسيطر على أعضائه جسمه هو ، ثم تحققنا من أن « العاهة » قد نشأت من أن صاحبها قد حَمَلَ نفسه أكثر من طاقتها من وسائل الترف . وجمعة طاعة ، من نخط آخر نستطيع أن نقول إنها تظهر في هذه الملابس المضحكة المكلفة التي كان يلبسها مالفوليو أو المحثثون المتفرنسون من شباب الإنجليز في فترة عودة الملكية ؛ فهذا كله ، بالإضافة إلى أقف باردواف ، يمكن أن ينتهي بنا إلى ما يشبه القاعدة العامة بالقياس إلى هذا النمط من أنماط الأشياء المضحكة ، وذلك أننا لا نضحك على مجرد هذه القشورات البدنية بقدر ما نضحك على ما تتصوره بأذهاننا من العيوب التي تراها نتيجة لأعمالهم العقلية أو نتيجة لعاداتهم البلهاء . فأقف باردواف منفوخ مبله إلى الشراب ، مثل قدم السيد المميز المصابة بالنقرس ، والطبيعة لم تكن هي التي أضفت على مالفوليو هذه البرة المضحكة ، بل هو الذي أضفها على نفسه .

أما طريقة الخط من المقام هي الأخرى فما يلجأ إليه الكتاب لتصوير شخصيات معينة ، أو مواقف معينة من نمط كذا الذي نلاحظه في ملهات القس الأسباني The Spanish Fryar ، حيث نرى المرابي الضئيل الحقود المسجوب يتنفس بضرب وتساءل معاملته ؛ إنه يقامى من فقدان

كرامته ، ومن ثمّة فتمن لضحك من هذا الخط من مقامه ، وبالأحرى من (تهزيتة) . ومن هذا القليل الخط من مقام المتمردة (في ملهه شيكسبير) أو المروض يروض The Tamer Tamed (في ملهه فلتشر) ، على أنه ليس كله خطاً من المقام من وجهة مادية ، لكن جزءاً منه يرجع إلى الموقف .

وعدم الملائمة الطبيعية هي أيضاً مصدر خصب للبسط الخشن بمقدار كبير ؛ فالضحك أو الابقامة التي يمكن أن تنشأ من منظر امرأة بالغة الطول إلى جانب زوجها الضئيل الجسم يرجع إلى هذا التباين . ومنظر تيتانيا الهشة الأثيرة وهي واقفة إلى جانب بطم الذي له أذنا حمار ، هو منظر يثير الضحك بمقدار ما يثيره المنظر السابق ، ولنفس السبب . ومن أجل هذا ما نراه بكثرة اليوم في صالات الطرب من ظهور الممثلين المولدين أزواجاً أزواجاً فيها ، بحيث يكون أحد الاثنين طويلاً بالغ الطول والآخر قِشياً قصيراً قصيراً غير طدى . ومن قِليل هذا فولتاف الذي يبدو متعجباً بحجمه الضخم . ومن ورائه تابه الضئيل الجسم ، وهذا تباين يثير ضحكنا بسبب عدم التناسب أو عدم الملائمة الموجودة في كلا الرجلين .

ونستطيع أن نمثل للتلقائية المادية من ملهه السير مارتن مار-أول Sir Martin Mar-All ، حيث نرى فيها السير جون سوالد وكذلك مودى ، موضوعين فوق قفة عدد كبير من الكراسي الواطئة وقد وضع أحدها فوق الآخر . وهؤلاء الذين كانت لهم الكلمة العليا في إحكام عقدة الرواية يمدون أنفسهم فجأة وهم لا يزيدون على مجرد آلات . . . شخصيات عاجزة عن الحركة إلا إذا جاءت شخصيات أخرى لتد إليهم يد المساعدة . والموقف في ذاته موقف مضحك ، إلا أن معظم الضحك ينشأ من الوضع الجسماني لهاتين الشخصيتين . وأشبّه بهذا في طبيسته عجز كاتارينا في ملهه

ترويض المتوردة لشيكبير قد هبط بها زوجها من كائن مفكر مستقل ،
يستطيع أن يعمل ما يشاء ، إلى مجرد آلة تلقائية (أوتوماتيكية) .

ونحن بإلقاء هذه النظرة على تلك الأمثلة المتناثرة الضحك الناشئ عن
أسباب مادية ، يبين لنا أننا لا نستطيع على الدوام أن نوضح على وجه الدقة
المصدر الحقيقي لضحكنا أو بالآخرى ، أن ذلك الضحك يمكن أن ينشأ
من عدد متنوع من الأسباب يعمل كلها في وقت واحد . ومن ثمة فقد
يتضافر المظهر المادى والخلق والموقف والكلام جميعا على التأثير فينا ، كما
تتحد التلقائية وروح الحظ من المقام . وهذا صحيح كل الصحة فيما يتعلق
بالسجايا المادية وبالخلق .

الضحك الناشئ من السجايا الخلقية :

يمكننا أن نجد في السجايا الخلقية بحجة من أخصب الوسائل وأسماها
لإثارة الضحك البسرة للكاتب المسرحى . وبالرغم من أن الملهاة لا تعالج
الشخصيات المنظمة أو الأفراد الممتازين ، كما هو الشأن فى المسأسة ، إلا أن
الأنماط الأخلاقية تكون أساسها . وبروز الناحية الأخلاقية هو الذى يميز
إلى حد كبير بين الملهاة الصحيحة والمهزلة .

والنقص العتلى ، كما لا يخفى ، من أيسر الموضوعات وأكثرها ملائمة
لكاتب الملهاة . وقد يكون هذا النقص ، وقد لا يكون ، رذيلة من
الروايل ، إلا أنه هنا يبقئ أن يكون حماقة من الحماقات . فهذا الزهر
الاحمق الذى يتسم به سير مارتن مار - أول أو مالفوليو ؛ وهذه الغباوة
التي تشبه غباوة الخنادير والتي يتسم بها دوجبرى وفرچس ، وتلك الخيلاء
التي تضيق بالناس ويضيق بها الناس ، والتي يتسم بها بتيولنت ، كل أولئك
يتيح الفرصة لكاتب الملهاة لاغتراف ما يشاء من مثيرات الضحك ،
وقد عزابرجسون جميع هذه المثيرات إلى نظريته فى التلقائية ، مؤكداً

أن ضحكنا لا يأتي من شعورنا بأن هناك قصصاً عقلياً ولكن من ناحية ما نفهمه من أن الشخص بالذات هو ، كما يبدو لنا ، لعبة في يد قصصه هذا ، من ناحية أن جميع هذه الشخصيات المذكورة آنفاً ليست أناساً من الناس ، بل مجرد آلات في قبضة « أمرجتهن » ونحن بالطبع لا يهمننا على الإطلاق أى اسم نطلقه على ذلك ، إلا أن الحق يتركز في الراجح بين النظرتين ؛ فممكن أن يكون ضحكنا ناشئاً عن مصدر مضاعف ، وأن تكون التلقائية والنقص العقلي حاضرين كليهما في أذهاننا في غير وعى منا في فورة ضحكنا . وقد أورد سملي رأياً حسناً في حدد هذا الضحك الناشئ من منظر هذا النقص العقلي ، حيث نرى أن يكون ضحكنا ذاك بأى صورة من الصور ضحكاً أخلاقياً . إن ضحكنا لا يقتصر بأى صورة من الصور على الرذائل ، إنما هو موجه نحو الانحرافات وألوان الشذوذ ، نحو القلو من أى نوع ؛ ومن ثمة فنحن نضحك من صميمنا على الفضائل المبالغ فيها بمثل ما نضحك على الانحرافات سواء بسواء .

وعدم التناسب الذهني أو عدم الملاءمة الذهنية ، هي مصدر رئيسي آخر من مصادر الهست ، سواء كانت في عقل شخصية واحدة (الصراع الداخلي) أو بين شخصيتين (الصراع الخارجي) .

ولقد صور لنا شيكسبير منظر أ فذا لعدم الملاءمة الداخلية حينما قدم لنا سير هوج إلفانز ، وقد نضاعته ملائمة ، وأخذ يستمد لمبارزة الدكتور كايوس . ونحن نعلم أن إلفانز مدرس مسلم هادئ الطبع ، ومنظره هنا ، يتردد بين هدوء طبعه وإقدامه نحو عرو صوره له خياله حتى ليحسب فوق ركبته من شدة الهلع ، منظر مضحك حقاً . والأكثر من هذا شيوعاً ، على ما رأينا ، تصوير عدم الملاءمة ، لا بوصفها صراعاً داخلياً ، ولكن بوصفها تبايناً بين شخصين شاذين (منحرفين) والشخصيات المضحكة في ملامح السلوك تدخل المدرج أرواجاً أرواجاً عادة ، فنرى فيقولانت يواجه

وثمود ، وسير مارتن مار - أول يواجه سيرجون سنوكو . وعلى هذا النحو نجد عند شيكسبير أوتوليكوس يواجه للمهرج (The Clown) ؛ وستيفانو يواجه ترمكيولو ؛ وطلطش شتون يواجهه چاكس . ومن الواضح أننا نلص هنا سبباً جديداً مختلطاً لضحكنا ، فالشخصيات تشترك بشيء ما في ذاتها ، شديد الصلة بها ، يكاد يقوم بدور مساو لما يقوم به الكلام والموقف .

والتقائية الذهنية قد تختلف بصورة من الصور عن النقص الذهني . وغرور السير لمارتن مار - أول هو نقص ذهني حقيقي ، إلا أن مجرد تكراره لمبارات معينة . وأشهرها : « بالاختصار ، ليس قصا بالضبط ، بل هو مجرد نوع من صيحة آلية . وقول الخادمة في رواية التلال البعيدة The Far-off Hills («لصاحبها لنكس» روفسون) «لأن أسنانى تقرمش»^(١) ، مثل آخر لذلك . وقد لا يمكن بالطبع إيجاد فاصل دقيق بين الاثنين . إلا أنه لا ينبغي أن نمة فرقا بسيطاً بين اضطراب الكلمات ، كهذا الذي نجده في مسر مالا پروب ، بسبب النقص العقلي الحقيقي ، وبين هذا التكرار للتقائى للمبارات المادية ، إذا كانت لا معنى لها في الغالب .

الفصل الثاني، مع الموقف :

على أن الموقف ، برصفه ، هو الأساس الذي تقوم عليه عقدة أى ملهه ، ربما أتاح للكاتب المسرحى الفرصة الكاملة بتأنيها لإبرار المضحكات في روايته . فالشخصية التى تعتمد في إضحكنا على الشكل الجسماني أو النقص الذهني لا تظهر أمامنا منفردة بل وسط بعض الأشخاص الآخرين ، في موقف هو نفسه ذو مجاها ملبية . ويجب أن نتذكر ، على العكس من هذا ، أن ملهه المواقف التى لا معنى إلا بالموقف فقط لا تؤدى

(١) (من عدة النظم) .

إلى شيء إلا إلى الميزة ، وأنه وإن كان جمهور النظارة يتطلع إلى الموقف أكثر مما يتطلع إلى السجايا أو الكلام ، فإن الموقف لا يتيح إلا فرصة حسب لإبراز نوع من الضحك جد محدود .

والمواقف التي تكون وسيلتها الخط من المقام لا عدد لها . وقد أسلفنا ضرب أمثلة لهذه المواقف فيما مر بنا ، وما يثير ضحكنا دائماً أن نشاهد أناساً تعبر بهم ظروف يجردون فيها من كرامتهم ، أو أناساً في موقف من مواقف الجدل لا يلبثون أن تُدس أنوفهم في الرغام . وما يسليتنا أن نشهد فولستاف في تلك المواقف التي يجد فيها نفسه في حضرة الزوجات المرحات ، وأن نرى مالفوليو هذا القليل الحياء وقد جُرد من كرامته ، ثم حبس في زنزانة للجانين . وفي وسعنا أن نستعرض جميع المسرحيات الإنجليزية المضحكة لنرى أن نسبة قليلة منها هي التي أعرض كتابها عن الالتجاء فيها إلى هذا الابتكار .

ولا يقل الموقف الذي يقوم على الظروف غير الملائمة شيوعاً عن الموقف السابق (أي الذي وسيلته الخط من المقام) . فعندما يواجه نيزيوس بلعبة يرام وتسمه^(١) يكون الموقف غير ملائم . وثمة لون معين من عدم الملائمة في الفصل الثاني من رواية The way of the World وذلك عندما نكتشف ميرابل منصرفاً مع مسو فينول ، وفينول (الزوج) مع مسو مارود ، وكلاهما يفعل ذلك بقصد زجر زوجتهما . وواضح أن عدم التناسب أو الملائمة هذه قد نشأت من الحوادث نفسها ، أو من الصراع بين الأخلاق (السجايا) والحوادث ، أو من التباين بين شخصين ، قد يكونان كلاهما شاذين ، أو يكون أحدهما شاذاً والآخر طاهياً ، أو يكونان كلاهما طاهيين . والنمط الذي قدمناه من رواية The way of the world يمكن ضربه للنوع الأخير (حينما يكون كلا الشخصين طاهيين) . وعدم

(١) تمجد أسطورتهما في كتابنا (أساطير الجلال والمحب عند الإغريق) « دغ » .

الملازمة الناشئة من كون أحد الشخصين شاذاً والآخر عادياً جلية واضحة في المشهد المشهور الذى يقوم فيه السير مارتن مار- أول بعزف موسيقاه تحت نافذة معشوقته ؛ وفي ملهاة زوجات وندسور المرحات مشهد مشابه لهذا ، نرى فيه شخصيتين شاذتين تصارعان في ميدان المبارزة . وواضح أشد الواضح أن أوجه التباين التى يمكن أن يبدو فيها أى من هذه المواقف لا تقع تحت حصر .

والموقف الذى تنطبق عليه نظرية برجسون في التلقائية يكاد يعتمد على الحوادث اعتماداً كلياً . فالشخصيات تقع في قبضة الآلة المحركة ؛ وهى من ثمة أعجز من أن تغير مصيرها أو تحوِّره . وبهذه الطريقة يؤدي تكرار المشهد نفسه أو مشهد يماثله إلى شعورنا بالآلية . ونحن نلحس أثر ذلك في الفصل الثانى من رواية The way of the world ، كما نلحس في مشاهد كثيرة في رواية ملهاة الأخطاء The Comedy of Errors . ويدخل هنا أيضاً ما سماه برجسون « دناخل السلسلتين » ، أو وضع موضوع على موضوع آخر . والراجع أن هذه الطريقة في إثارة الضحك لم يُنفذ بها تمام الانتفاع في الملهاة كما انتفع بها في القصة ، ولعل السبب في هذا هو صعوبة إظهار السلسلتين في النهاية في صورتين محكمتين متساويتين بمثل ما يمكن إظهارهما في القصة . وقد استطاع مارك توين في قصته^(١) الأسفارية The Innocents Abroad الحصول على أثر مضحك وظريف من تركيبه قصته بحيث يجمع فيها بين المأثورات القديمة الرومانية وبين الحيوية الأمريكية الحديثة والمزاج الأمريكى الحديث متغلا بينهما بالتعاقب . وقد جمع كتابه أيضاً بين الفكاهة القرمية والأشياء الفاتكة غير المقبولة عقلاً في المواقف وفى الأخلاق ، إلا أن المصدر الرئيسى للضحك فيما ينبع من خطاتها العامة . وبما لا شك فيه أن عدداً من كتاب الملاحى قد استعملوا

(١) قصة خيالية قام بها ثور من الذبح إلى بلاد البحر الأبيض المتوسط (د) .

تدخل السلسلتين هذا ، ولكنهم كانوا يستعملونه دائماً بطريقة فيها شيء من التعديل ؛ ونحن نلص هذا في الجزء الأول من رواية هنرى الرابع ، حيث تتعاقب المشاهد التي يبدو فيها فولستاف بين مشاهد من البطولة الخفة ؛ كما نلصه بالمثل في التباين الذي يتجلى بين أصحاب الحرف وبين ثيذيروس النبيل في ملهاة حلم منتصف ليلة صيف ، وفي ملهاة جميعه ولا طعن حيث تتخلل حوادث دوجربرى وفرچس حوادث ليونانو وفريقه .

ويحصل روح التحرر في الموقف المضحك كذلك ، إلا أن من شأنه ، بسبب تأثيره السخرى ذى الصبغة الإلحادية الكافرة غالباً ، ألا يظهر إلا في قرات محدودة من تاريخ الإنتاج المسرحى . والمواقف المناهية للفضيلة فى ملاهى فترة عودة الملكية مواقف مضحكة إذا نظرنا إليها من وجهة النظر هذه ، وهى مواقف مُغشّية ، تعافها النفس ، إذا نظرنا إليها من وجهة نظر أخلاقية بحتة . وإشارات دريدن إلى الكنيسة وإلى الله فى ملهاته القس الأسبانى هى إشارات مسلية إذا لم ننظر إليها من وجهة نظر دينية خالصة ، وما هذه الإشارات إلى كل من الكنيسة والله إلا هروب وانطلاقات - انطلاقات من كلابات الحضارة والكنيسة . والرجل الطبيعى يحاول بمساعدتهما أن يحرر نفسه لحظة من الأغلال التى حولته من عرى الوحشية إلى كائن كاس خلال سلسلة من القوانين والعادات والتقاليد . على أن المواقف التى من هذا القبيل مواقف ضارة شديدة الخطر ، وجميع الكتاب المسرحيين تقريباً ، إذا استثنينا الكتاب السذج المبتدئين من كتاب العصور الوسطى ، والكتاب الآخرين فى فترة عودة الملكية ، قد أعرضوا عن هذه المواقف . على أننا قد نمثر على بعضها فى المسرحيات الحديثة ، ولكن فى صورة ضيقة محدودة إلى آخر ما يكون التعديد . والراجع أنه كلما تقدمت الحضارة اشتدت العناية أكثر بتجاشئ هذه اللحظات المعاجئة من لحظات التحرر بالإشارة إلى أشياء من طبيعة الحضارة أن نسحب عليها ذيل النسيان .

الفصل الثاني من السلوك :

ومن الأشياء التي تجري مجرى المظهر المادى ، ويجرى الأخلاق . ويجرى الموقف ، هذا الذى يمكن أن نطلق عليه اسم السلوك . إن ثمة مضحكات تنشا من السلوك Comique de moeurs كما أن ثمة مضحكات يسبها الموقف ، ومضحكات يسبها الأخلاق . ولا جرم أن التعبير عن السلوك يكون غالباً بوسيلة الموقف ووسيلة الكلام . والسلوك هو في ذاته انعكاسات أخلاقية ، إلا أنه في كثير من الأحيان يقف فريداً منفصلاً كنوع مستقل عن الأنواع الأخرى .

إن النقص في السلوك يمكن أن يُشَبَّه بنقص في الفوق أو في براعة التصرف (Savoir faire) . والحرق من نطع معين في جماعة من الأشخاص الإسطاء المهذبين شيء مُسَلٍّ ، مثال ذلك إذا وجدت سيدة خرقاء من سيدات المجتمع في جماعة من نساء الطبقة العاملة أقرب منها إلى الطبيعة وأقل تهذيباً . والافتقار إلى العلمأئينة الذى يبدو على شخص من المحافظين الأرستقراطيين وهو يتوجه بحديثه إلى أعضاء ناد من أندية العمال ، أو الذى يبدو على شخص من رجال الطبقة العاملة وهو يتحدث إلى جماعة أكثر منه تعالماً . يشتمل في ذاته على شيء مما يُضحك ، وذلك إذا تجرّد من المشاعر السياسية أو العاطفية الرفيعة ؛ والسلوك هنا ليس فيه عوج حقيقة ، لكنه يكون دون مستوى المجتمع الخاص ، أو الجزء من المجتمع الخاص الذى يعيش هذا الرجل المحافظ أو ذاك الشخص من العمال ، خارجاً عن مستواهما .

وعدم التناسب ، أو عدم الملائمة تجعل هنا بمثل ذلك طبعاً ، وإنه لمن الصعب أن نعين أين تبدأ إحدى الظاهرتين ، وأين تنهى الأخرى . وإدخال البحار بن Ben في حملة كرنجريف ، مثلاً : هو شيء غالى من الملائمة .

ومعظم بسلطاننا ينشأ من روح عدم الملامة هذه ؛ على أن جزءاً من ذلك البسط ينشأ على التحقيق من أن سلوكه مختلف من سلوك القوم الذين يحتسبون به . وضحك الفلاح الساذج أو الرجل المتحضر على سلوك شخص أجنبي قد يتوقف إلى حد معين على عدم الملامة ، لكنه قد يتوقف في معظمه على الخلاف القائم بين سلوكه وسلوكها ؛ ومن ثمة كان احتمال الانعاط الفرية في الملهة بهذه الكثرة الهائلة فيما تهدف إليه من إضحاك مترقفاً على عدم الملامة من جهة وعلى النقص في السلوك من جهة أخرى .

وفضلاً عما تقدم ، فثمة التلقائية ؛ وأثر التلقائية قد يتخذ صورة من عدة صور . وقد يكون السلوك الآلى راجعاً إلى الأخلاق ، كما هي الحال في بن Ben ، وقد يكون ، على العكس من هذا ، راجعاً إلى الأخلاق ولكن بطريقة غير مباشرة ، وقد يكون طريقها المباشر هو محاكاة الشخص لسلوك غيره . وسير مارتن مار - أول شخص فكك لأنه قد حاول اتخاذ سمات القرنين وأفعالهم ؛ وسير هاردي وكثير من هذا القبيل أيضاً ، ولأن لم يكن مغفلاً مثل سير مارتن ، فنحن نجد فيه ما يضحك ، بسبب خلأته المقلدة . على أن سلوك الشخصية المسرحية قد ينشأ بأجمه ، لا من أخلاقه الشخصية ، أو من أى محاكاة شعورية ولكن من المجتمع الذي تربى فيه وترعرع ؛ فالحمى الذى لا يستطيع الحرب من جو القانون ؛ والطبيب الذى لا يمكنه أن يتخلص من روح الطب ؛ والأستاذ الذى لا يستطيع فكاً كما من البيئة الجامعية ؛ والرجل العجوز الذى ليس في مقدوره أن ينظر نظرة رضا عن الجبل الجديد - كل هؤلاء أشخاص مُسلّون لأن كلامهم ، في حالته التى هوفها الآن قد أصبح آلة تحت رحمة تلك المشاعر وهذا السلوك الذين فرضتهما عليه يثبته والأشياء المحيطة به .

الفصل الثاني من الكلام :

ثم نتكلم أخيراً عن الضحك الذي ينشأ عن الحوار *le comique de mots* وهو أبجد أنواع الفكاهة غير الشعورية في المسرح . ويعطى هذا الروح الفكاهية الناشئة عن الكلام في المسرحية من حيث أهميته بمركز مماثل للبركن الذي يعطى به كل من الأخلاق والموقف ؛ والكلام يكشف عن الأخلاق ويضرب ما في الموقف من إضحاك ويركزه . والملمهة من نمط ما قد توجد بلا كلام كاللمهة الصامتة الإيمائية *pantomime* حيث تعرضنا أوضاع الجسم وحركاته وإشاراته من هذا الصمت عن الكلام في الملمهة . إلا أن مثل هذه الملمهة ، يجب بطبيعتها نفسها ألا تكون موقوتة بزمنها لحسب ، بل يجب أن تكون مهزلة مرغلة في المزل . فالإيماء والحركات لا يمكن أن تعبر إلا عن جزء صغير متناه في الصغر من أفكار الشخصيات السائدة على المسرح ومن رغباتهم .

أما النقص أو التشويه في الكلام ، إذا جاز لنا أن نتكلم عن ذلك ، فنجد له أمثلة فذة في خطب ممز ما لا يروى ، إلا أن ممز ما لا يروى هذه ما هي إلا واحدة من عدد كبير من الشخصيات التي تكلمت قبلها بأسلوب عاقل لأسلوبها . وطبيعي أن هذا التشويه في الكلام يتضافر مع عدم الملائمة ، ومع الصور الأخرى من صور الإضحاك لكي تبلغ الملمهة المدى في إثارة الضحك . وأعظم عبارات ممز ما لا يروى قسيلة هي تلك العبارات التي لا نجد فيها مجرد تشويه للألفاظ لحسب ولكن حيث يكون لتشويه الفكاهة في ذاته معنى منافض كل التناقض ... حيث يفتأ تباين بين الفكرة (فكرة الكلمة التي كانت مقصودة بالذات) والشيء (الذي نطق المتكلم به) . ومجرد تشويه الأشياء لا يكون دائماً من عوامل التسلية ، لا في الكلام ولا في هيئة الشخص ؛ وقد حاول أحسن الكتاب على الدوام

أن يزدوا من تأثير الضحك بمزجهم بين هذا وبين بعض صور الإضحاك الأخرى .

وعدم ملازمة الكلمات ، كما لا بد أن يكون واضحاً ، لن يزال أكثر إضحاكاً من مجرد سوء استعمالها . ولا بد هنا بالطبع من أن نميز في عناية وحرص بين عدم الملازمة الشعورية ، وبالأحرى البراعة في التندر (wit) . والتفوه بكلمة من الكلمات البالغة في الفحة وسط جماعة من العذارى المهذبات الرقيات الشائتل . يكون لها تأثير غير ملائم ، إلا أنها ربما تكون قد قيلت بدافع غير شعورى تماماً ، من حيث معناها الذى ينطلق به في صورته الطبيعية من شفق شخص من الأشخاص لم يكن يرى إلى هذا التناثر الذى أوجده كلامه . وعلى هذا فتم عدم تلازم في الكلام وفي الموقف في ملهاة The Constant Couple لصاحبها فارككهار ، حيث يتوجه شخص من الأشخاص ، يعيش في مجاله الخاص من مجالات الحياة ، بالحديث إلى شخص يعيش في مجال آخر ، فلا يفهم أحدهما ما يعنيه الآخر . فالبراعة في التندر ، والفكاهة اللفظية اللاشعورية يمكن بالطبع أن يلتقيا ، كما يلتقيان في ذلك المشهد من مشاهد ملهاة The Double Dealer بين كيرلس وسيرپول بلديانت :

كيرلس : يا لزمان النجس ! إن هذه القصة مبكية ، يجب أن تعلم بها سيدى . . . يجب . . . بقينا يا سيرپول . . . إن هذه خسارة تلحق بالعالم .

سيرپول : ليتك تستطيع أن تخبرها يا ستر كيرلس ، إنك لموضع قتها .
كيرلس : بلا شك ! وبعد ... إننا يجب أن يكون لنا ابن باى طريقة من الطرق .

سيرپول : هذا حق ، وسيكون لك دين عظيم في منق إذا استطعت

لن نحقق لى هذا الأمل يا مستر كيرلس .

ففى مثل هذه القطعة من الحوار أسباب عدة لما يثير ضحكنا ، ففيها ذلك العذر فى الموقف نفسه ، وفيها براعة كيرلس فى التندر ، البراعة المقصودة (السعورية) المؤكدة ، وفيها عدم الملامة فى كلمات السير پول ، بين ما يقول بلسانه وبين ما يفكر فيه فى الواقع .

وعدم الملامة فى الكلام ، بصورة تكاد تشبه الصورة الموجودة فى هذا الحوار ، نستخدم أيضاً ، وعلى نطاق واسع ، فى ملاهى كتاب الفكاهة ، ولكن بطريقة خاصة جداً .. ونوعه مواقف لا حصر لها فى الملامى القديمة والحديثة نجد فيها شخصيتين فكهيتين وقد أخفقتا فى أن تفهم إحداهما الأخرى . لا نجد هنا تبايناً بين البراعة فى التندر وبين التواء المضحك ، لكننا نجد تبايناً بين عنصرين مضحكين ؛ والفكاهة الحقيقية ناشئة من عدم ملامة الكلمات التى يستخدمها كل منهما ؛ والأمثلة التى من هذا النوع تصادفنا بكثرة من أيام شيكسبير إلى أيام شريدان .

والتلقائية فى استعمال الكلمات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بما هو معروف عادة باسم le mot de caractere أو الكلام الذى يعبر عن عقلية شخص ذى ميزات خاصة (تيب) ، لكنه قد يتميز من ذلك أحياناً ، ونحن نجد كما لاحظنا ذلك آتياً ، أن ما كان السير مارتن مار - أول معتاداً أن يقول من كلمات ، مثل : « وبالاختصار » ، فى صورة ما ؛ عبارة آلية ، وإصراره على قوله المؤامرة ، هى عبارة آلية أخرى . وما يقع فى الملهاء أحياناً لإرسال كلمة أو عبارة مرة بعد أخرى بجمان وصور متفرقة ، كأنما هى آلة تدور بحركة ذاتية فتخرج منها الشخصيات المسرحية نفسها . على أن التلقائية المجردة التى من هذا النوع لا تقع إلا فى النادر ، وتكون عادة ، كما رأينا فى مثال الأخلاق والموقف المذكور آتياً ، مرتبطة بعنصر عدم الملامة وبغيره من المصادر الشبهة من مصادر الأشياء المضحكة .

براعة التمرير :

ونظرنا هذه في الفكاهة اللاشعورية للكلام تفهني بنا إلى إلقاء نظرة على الفرع الشعوري من النوع نفسه ، فالملمحة - أو النكتة - تتوقف كما رأينا على عدم التناسب أو على عدم الملائمة ، إلا أنها تتميز بتميز أشد من عدم الملائمة غير الشعورية للكلام . فالملمحة ، والمرحة ، والنكتة (١) - كل هذه هي الكيفيات والأساليب التي يستخدمها رجل ذو ذكاء رفيع يجيد اللعب بأخيلته وبأوجه التناقض وعدم الملائمة التي في هذه الأخيلة ، من أجل إمتاع نفسه وإمتاع الآخرين . ولقد يأخذ الكاتب المسرحي نفسه ، وهو خالق الرواية ، باستخدام ملكة التندر ، طالما هو مكب على كتابة رواية من أولها إلى آخرها ، إلا أن حلالة الملمحة لا تبرز في المسرح إلا على ألسنة شخصيات معينة ، محددة تحديداً واضحاً ، من آتام الله نصيباً وافرأ من الفكر المخلق ، والذكاء الرفيع . وأحسن مثال لمؤلف هو شخص ميرابل Mirabel الذي لا تعتمد أفأكيهه bon mots على الموقف ولا تميز عن أخلاقه الشخصية إلا بطريق غير مباشر . فهو وفينول Fainall يتلاعبان بالألفاظ كما يتلاعبان بالورق (الكوتشينه ١) ، ويكثران من استعمال التوريات والجناسات الملهية التي تلتفها الترجمة إلى لغة أخرى (٢) .

(١) ومما على التوالى : bon mot-esprit-wit

(2) Fainall : Not at all, Witwood grows by the Knight, like a medlar grafted on a crab ; one will melt in your mouth, and f'other set your teeth on edge ; one is all Pulp, and the other all core.

Mirabel : So one will be rotten before be be ripe : and the other will be rotten without being ripe at all.

يقول فينول : عفوا : إن وتود يتم بالليل وذلك كفرع من فأكهة البصلة مطحوم و ظهر سرطان (أبو جليو) فإذا أكلت من البصلة ذابت في فمك ، وإذا أكلت من (أبو جليو) مويل لك وأسنانك - إن أحد مذين لب طرى كله . . . أما الآخر فهو لب السلام : =
(انظر باقي الملمحات والصفحة التالية)

فكل هذا الكلام وكل هذه الأختلة لاصلة لها بزمن معين أو مكان معين أو أخلاق معينة . إنها وثبات متعددة لأنهن خصب لماح . سريع التخييل ، هذه التهربة الطولية إلى التعبير بهما في سهولة ويسر .

ومع أن براعة التندر هذه هي واحدة من أسهم آيات التفوق في الملهاة ، إلا أننا يجب أن نعترف بأنها في كثير من الأحيان ، ولا سيما حينما تظهر في الملهاة بكثرة بالغة ، تكون سبباً في إتلاف روح الفكاهة الحقيقي داخل المسرح ، أما مكن الخطر في استعمالها فما هو معروف من أن المزحة أو التكنة يمكن أن توضع على لسان الشخصيات غير الصالحة على الإطلاق لإعطاء التعبير الصحيح عن التندر الأصيل ، وأن الكاتب المسرحي ، في محاولته المستمرة للحفاظ على لآلاء الإضحاك وللمعانة ، قد يصبح في النهاية مجرد إملال ورتابة ؛ ونحن لا نعجز أن نقدر ما تقدم به ملهاة *The way of the world* أو ملهاة *The Importance of being Earnest* من لآلاء يشبه لآلاء المأس . إلا أننا مع ذلك نشعر بأنها يفتقدان شيئاً ما .. وهذا الشيء لا يقتصر على عدم تحديد الأخلاق تحديداً صحيحاً فقط ، بل يتعدى ذلك إلى أن الموقف نفسه ليس من النوع المسلي تسلياً حقيقية ؛ ثم إن كل براعة التندر فيها براعة

== ويقول ميرابل : وعلى هذا فيفسد أحدهما قبل أن يفسد الآخر قبل أن يبلغ مرتبة التضح على الإطلاق !

ونلاحظ في الإنجليزية أن كلمة وتود وتكتب *Witwoud* مركبة من مقطعين *wit* وهو الإكراه أو التكنة ثم *woud* وهي تربية في الطلق من *wend* أى خشب — ومن هنا استعمال ميرابل لتورية في كلمة لب *palp* ولب *core* بمعنىهما اللغز في الإنجليزية — ونلاحظ أيضاً استعمال فينول لكلمة *knight* أى فارس وهو يعني الليل *night* .
والخلاصة أن التضخيم الذي يصغها فينول أحدهما شخص مداور لظاهر يتر ويلطن يضر ، والآخر شخص ساذج يمتلج صاحبه أن يطويه بسهولة .

سطحية ، لا تنفذ كثيراً إلى لباب المسرحية . ولنا انقسام له عما هو موضوع رواية The way of the world لأنه ليس ثمة أى موضوع . ثم ما هي شخصيات الرواية إنما مجرد دى ، مجرد أبواق آلية يرسل بها المؤلف المتر بنفسه أخيلته ، ثم ما هي المواقف ؟ إنها مواقف ضعيفة غير شائقة ، لا يجملنا نحتملها إلا براعة الحوار .

فن أجل هذا يمكننا أن نقول إن براعة التندر . وإن تكن من أسمى صور التعبير المضحك ، تقتل الرواية التي تظهر فيها إذا بالغ الكاتب في استعماله لها . فهي تبلغ بالسطحية المصطنعة التي تصبغ بها جميع الملامح الراقية حد السخف ، حتى زاننا لا نشعر على الإطلاق بالرابطة التي تربط الشخصيات الواقعة فوق المسرح بالحياة الواقعية . والملمة من هذه الناحية تصور الظاهرة نفسها التي رأيناها بارزة في المأساة ، فكما لاحظنا ما هو موجود في المأساة من هذا الاتحاد بين المثالية الرفيعة والواقعية العميقة ، نلاحظ أيضاً أن الملمة تنسم بالاصطناع الشديد في إبراز الأنماط وتصوير المواقف ، إلا أننا نلاحظ أنها في نفس الوقت تعنى بإبراز علاقة ملووسة باستمرار ... علاقة راسخة الأساس بين الاططناع الظاهر وبين العالم الموجود خارج المسرح . ومن أجل هذا ، فإن ملمة The Way of the World بالرغم من كونها - على الأرجح - أبدع الملامح البارعة التندر عندنا ، تفقد إذا ما قورنت بملمة حب بحب Love for Love التي هي أنحصب منها حقاً ، وأكثر عمقا .

الفتاة في الملمة :

ولقد تبين أن الفكاهة هي الأخرى تختلف من الأشياء المضحكة غير الشعورية ، ومن التثيلية الشعورية ذات الخيال التي يرسله أصحابها في صورة

نواذر . والنادرة قوله ذات سناء وبهاء ، أما الفكاهة فليس لها من ذلك نصيب مطلقاً . إن النادرة تكون واضحة وصافية ومهذبة ، أما الفكاهة فتكون من النوع المروئي الغريب الأطوار ؛ والنادرة تنقسم بحداثة السبيل ، وأرستقراطية النظم ، أما الفكاهة فقها دائماً شيء من التليخ إلى الماضي يشبه التفكير فيه ، ثم هي على وجه العموم تستخدم الألفاظ المتواضعة .

إن الفكاهة تكسب الملهاة دائماً نفعة رفيعة تنفرد بها في تبيان غريب عن صلاية مسرحية النواذر والبعد عن الإحساس فيها . فقها ، على ما رأينا ، تتحد العاطفة الرقيقة والذكاء وفيها يلتقي روح من اللطف وروح من التعريض والمز . يقول هازلت : « إن هيب عروس الضحك في ملاهى شيكسبير هو أنها في منتهى دماثة الأخلاق وفي منتهى رقة الشبائل وأنا ، بالاختصار ، لا أعد الملهاة عملاً من أعمال القلب أو التخيل تماماً ، وهذا هو السبب الوحيد الذى يجعلنى أزعج أن ملاهى شيكسبير هى ملاه غير كاملة . وهذه نظرة من نظرات النقد الثاقب ، إلا أن من شأنها أن يفوتها ما هو معروف من أن ثمة أنواعاً كثيرة من الملهاة متباينة تبايناً تاماً ، تعتمد بدورها على الأنماط المتباينة من أنماط الإضحاك ؛ فلهاة ترويض المتمرده تعتمد على الموقف المضحك ، ولهذا هى مهزلة ، وملهاة قوايون تعتمد على التعريض والمز ؛ وملهاة The way of the World تعتمد على الملحة ؛ وحجب بحجب تعتمد على السلوك وعلى الأخلاق ، والبلية الثانية عشرة تعتمد على الفكاهة . وملهاة الفكاهة هذه لها من الأهمية ما لاى نوع آخر من الملاحى ، وفضلنا عن ذلك ، فلأبد من أن زنها بمقاييسها هى ، وليس بمقاييس الأنماط المختلفة المضحكة الأخرى . ويجب ألا يحجب أفتارنا ما فيها من كرم السجاياء ، وما تنسج به من المظاهر الإنسانية الأخرى (وبالأحرى ما ذكره هازلت من عناصر دماثة الخلق ودية الشبائل) عما فيها من محاسن حقيقية ، أما ما هو معروف من أن

تتمتها الخافطة الجدية تنتزع منها في كثير من الأحيان ما فيها من روح الضحك الخالص ، فيجب ألا يؤدي بنا إلى إخراجها من دائرة الملامح الأصلية .

ويمكن أن تظهر الفكاهة بالطبع في الملهاة بطرق مختلفة . فالفكاهة الخلقية تتجلى في أتم صورها في شخص فولستاف . وفولستاف من ذوى الإدراك الرفيع ، وهو يتطوى في الوقت نفسه على قدر كبير من العاطفة العميقة ، ومن غرابة الأطوار يكفى لتحويله من شخص يارع التنادة إلى شخص فكه ، وهو سمين الجسم ، وهو يضحك من فرط سمته . وثمة أكثر من إشارة إلى أنه كان يهرب إلى جادشل لأشياء إلا لغرامه بالانهماك فيها كان يلاذه من المزاح بالأكاذيب ؛ ولقد كان يستعرض نفسه بوقفات الخاصة لإثارة الضحك ؛ ولم يكن يقتصر على استهزائه بالآخرين ، بل كان يتخذ من نفسه مادة لتزويره وهزوه ؛ ويكفى أن تقارن بين فولستاف وبين أى بطل من أبطال كوفنجريف لنلنس الهوة السحيقة التي تفصل بين الإثنين ؛ إن ميرابل قد لا يدور في خفيه مطلقاً أن يضحك على نفسه ؛ إنه شديد الثقة بنفسه ، ولا يمكن أبداً أن نصفه بعمق العاطفة ، وقد بلغ من ذلك كله مبلغاً عظيماً يجعله لا يفكر في مثل ذلك على الإطلاق ، لقد كان أعظم ما يسر فولستاف ويهيج في هذه الحياة أن يتفمس في مزاحه ليضحك الناس على نفسه ويسلمهم بمظهره وملبوساته .

ويمكن عرض الفكاهة أيضاً عن طريق المواقف ، والكلام ، والسلوك . والموقف الذي يحدد نفسه فيه بطم ليس موقفاً مسلياً بسبب شخصية بطم ، لأنه ليس فولستاف ، أما سبب ما فيه من التسلية فيرجع إلى غرابته التي صوره المؤلف فيها بحيث ينشأ البسط من السلوك ومن الموقف معاً ... وملهاء الليلة الثانية عشرة تقدم لنا أمثلة من هذا النمط نفسه ،

أو أمثلة مشابهة له . والمحق أن شيكسبير قد سبر أغوار هذا
من الملهة حتى لم يعد خليقاً بنا هنا أن تقدم بين يدي القارىء أى
من تفصيلاتها .

المرض (التبريض) :

ثم تمكلم آخر الأمر عن هذا النوع الذى هو أقل أنواع و
الإضحاك قسلياً ، وذلك هو المرض (أو التجريح . أو سمه الهجاء أو التمه
إن شئت) . والمرض ، كما قدمنا ، قد يبلغ من المرارة درجة لا يعمد
تضحك أحداً بأى صورة من الصور ؛ وليس ثمة شئ مطلقاً يضيق
أو حتى يجعلنا نبتسم ، فى صرامة جوفئال . وفى فولبون صرامة أكثر
من إضحاك ، إذا استثنينا ذلك المشهد الذى تدخل فيه . تلك
الإنجليزية بولتيك ودثي بسيماها المصطنعة وخيلاتها المتسكطنة . إن
ليقع من النفوس موقفاً قبيلاً ، وهو لا يهدف إلى أى هدف أخلاقى ،
بحرود من الحنان ورقة الفجائل وكريم السجايا ؛ وهو يقتات بالذم
الجنائى للأشخاص ، وينلو فى ذلك أحياناً بقسوة لا رحمة فيها ؛
يهاجم أخلاق الناس ، كما فجمد ذلك فى ملهاة الكياردى (السباو
The Alchemist ؛ وهو يسلق بلسان حاد ، ويضرب بيد لا تقوى أ-
سلوك أهل العصر الذى كان يعيش فيه . وارجع البصر فى الحماقات والر
التي يصورها لك جونسون فى روايته المذكورة ؛ أو التى نظرت على الصفة
الشنيعة من رحلة سوفت الأخيرة إلى بلاد ال Houyhnhnms
الصفحات التى تقدم لك باستمرار صوراً من الرياء والذيلة ، لا تلبه
تراها تتحطم على رؤوس أصحابها آخر الأمر ؛ فهذا موسكا
فولبون ، ثم كورباشيو وبقيّة العصابة ، يلقون مصيرهم وهم يصرون
بما دهام .

ونحن نلاحظ أن ثمة شيئاً من الحوشية في المزج للمطابق الحقيقة . وفيه دائماً ما يدل على أن الشاعر قد نظر إلى دخيلة نفسه هو قبل أن يكتب . إنه يفرع من الرذائل التي يراها في دخيلة هذه النفس ؛ وهذه من السمات الصارخة التي فليساها في مسرحيات جونسون ، ثم هي واضحة جلية في مسرحيات سوفت ؛ وهي تماثلنا بصورة لا تغيب عن البال في ملهاة The Plain Dealer لصاحبها ويكرلى . والبريدرك ، أكثر ما يدرك ، ما في الإنسان من بهيمة وجمالة تختبئ تحت هذا القناع الموه الخداع من التقاليد الاجتماعية ؛ ونحن نجد في تلك الستار عن هذه البهيمية وتلك الجمالة ، وقرينها لأعين العالمين ، سماجة وغلظة من نوع خاص في طريقة تناولها . وهذا يفسر لنا ما في مسرحية ويكرلى من شناعة ، كما يهتك لنا السر من طبيعة مسرحيات سوفت الأخيرة . إن الملهاة الخاصة كثيراً ما تنشأ من التسليم بالتقاليد الاجتماعية ، ومن تصوير أى من نواحي الخروج على العرف العام في صورة مسلية . والمزج هو السخرية بعبادات المجتمع والسخرية بانحرافات الأفراد أيضاً .

فإن هذه النظرة السريعة في طبيعة الدوافع المضحكة كما ترضها لنا الملهاة نجد أن ثمة نقاطاً هامة كثيرة قد أصبحت جلية واضحة :

١ - فئمة أربعة أنماط رئيسية على الأقل من التمييز المضحك يستعملها كتاب الملاحى : وهى المضحكات غير الشعورية ، والتندر (التمسكات) (العومورى ، والفكاهة ، والدر .

٢ - وقد يمزج الكاتب بين هذه الأنماط كلها في ملهاة فردية واحدة ، وتجمع أرقى ألوان الملاحى بين نمطين أو ثلاثة على الأقل من تلك الأنماط .

٣ - والقطعة المضحكة قد لا تعتمد ، بل هي في الواقع لا تعتمد عادة ،

على مصدر واحد من مصادر الإضحاك ، بل على عدد كبير منها فيحكم لسببها
إحكاماً وثيقاً ، بحيث يكاد يصعب على الناقد أن يفصل بينها وأن يحلل كلا
منها على حدة .

٤ - إن الملهة لا تعتمد على الإضحاك بالضرورة ، ولو أن الضحك
هو بلا شك أكثر خصائصها المميزة شيوعاً . ففي كل من الملهة الفكاهية ،
وملهة المز ، قد لا نجد أثر المادة الإضحاك الخالصة على الإطلاق ،
أو ما يقرب من الإطلاق .

الفصل الثالوث

أنماط الملهاة

ولقد نفيدنا هذه النظرات في اقيام بتحليل سريع لكل من أنماط الملهاة على حدة . فهذه الأنماط المتنوعة تقسم بسلات تجعل الفروق بينها أشد وضوحاً بمدى كبير من الفروق التي تفصل بين ما يذاظرها من أنماط المأساة ، وذلك بسبب ما بين أنواع الإضحك وعوامله من تباين واختلاف شديدين . إلا أننا يجب ألا يغيب عن بالنا طلقاً أن هذه الأنماط قد تذبذب ، بل هي طدة تذبذب ، في بعضها البعض ، وبصورة غير محسوسة . وثمة على وجه الإجمال خمسة أنماط من الإنتاج المضحك التي يمكننا تبيانها بوضوح .

- ١ - فالمهزلة ، farce ، وهي النمط الأول ، تنفرد من بين هذه الأنماط الخمسة بمصائص معينة محددة تحديداً قاطعاً . ٢ - وملهاة الفكاهة comedy of humour تلي المهزلة في هذا التحديد القاطع الذي يحدد سماتها . ٣ - وثالث هذه الأنماط ملهاة شيكسبير الرومسية comedy of romance وربما ألقيناها كفرع من فروعها ملاحية المفجعة الرومسية romantic tragi-comedy التي كتبها في أخريات حياته . ٤ - والنمط الرابع هو ملهاة الدسيسة Comedy of Intrigue والملهاة السلوكية comedy of manners هي النمط الخامس ، وقد يلحق بها أيضاً فرعها الذي يتكون من الملاحى ذات النماثل الحلوة والسهايا الرقيقة The gentel comedy

المهزلة: (أو ملهاة التهرج):

لقد تناولنا المهزلة من قبل بصفة عامة ، ووجدنا أن خصائصها المميزة الرئيسة هي اعتمادها من حيث الأخلاق والحوار على مجرد الموقف .
وفضلا عن هذا ، فهذا الموقف هو من أشد المواقف مبالغاً واستحالة ، فهو لا يعتمد على البراعة في بناء الموضوع ، بل على أسجع ألوان عدم الملازمة وأشدّها خشونة وغلظة ؛ ونحن إذا استثنينا هذه الملامح وأمثالها مما لا يقوم إلا على أشد ألوان السخف والإسفاف ، لنجد أن نثر على مسرحيات مثلها لا يعتمد على شيء مطلقاً إلا على عناصر التهرج . إلا أننا نستطيع أن نلّس ، بوجه التقريب ، أرجحية هذه الخصائص في الروايات التي وضعناها بين يدي القارئ تحت هذا العنوان . وليس يخفى أن فاركهار وقانبُرخ أكثر تهريجاً من كونجريف ؛ وأن « ترويض المتردة » و « زوجات وندسور المرحات » أشد تهريجاً أيضاً من « الليلة الثانية عشرة » ، ونحن نلاحظ أن الأخلاق في هذه الملامح قد صُحّحت بها من أجل الموقف ... الموقف الذي يكاد يكون على الدوام من غلط لا رعاية فيه لنظام أو قاعدة . إن ما فيها من أعمال الخشونة الهزلية يثير ضحكنا أكثر مما تثيره الشخصية (التيب) المضحكة comique de caractère أو الضحك الناشئ عن تركيب الكلمات comique de mots ووقفها ليس فيها من الدهاء وحسن الحيلة شيء . فنحن مثلاً لا نجد شيئاً من التهرج في مشهد - الساتر - المشهور في مسرحية مدرسة الغائب ، هذا الموقف المضحك الخالص ، كأسمى ما يكون الضحك ، وأصنى ما تحمله كلمة الضحك من معان ، وذلك لمرعاة إعداده ، ولما بينه وبين الشخصيات المسرحية في الملهاة من صلات متبادلة . وعلى العكس من ذلك تلك المبتكرات والأبداع المربكة الموجودة في ملامح فترة عودة الملكية ، تلك الملامح

التي هي أقل شأنا وأدنى مرتبة .. إنما ملأه لا تقل مع ذلك هولا حقيقيا
وتهريجا صريحا . والموقف في هذه الملاحى ليس فيها شيء من الصرامة ،
وعنصر التسلية الذى نستخلصه منها لا يعتمد على ما يمكن أن نسميه
فكرة الموقف ، ولا على حيلته بالشخصيات أو بجو الرواية العام ، ولكن
على الخصائص المادية للموقف نفسه

الملاحى الرومنسية (ملهاة الفلاحة) :

وعما يستلفت النظر أن المهزلة ربما قاربت أن تكون من حيث نغمتها
أيضا من الأنماط الرئيسية للملاحى ، وبالأحرى ، إنما قد تبدو نوعاً زائفاً
من تلك الأنماط ، وهى على هذا تتميز من كل نطم منها بهذه اللبذة الوحيدة
ميزة الموقف المبالغ فيه ، بينما تختلف سائر الأنماط الأخرى عنها فى اهتمام
الأنماط الأخرى بشيء أكبر وأفسح مدى من مجرد الحادثة . ولا بأس
من أن نتناول بالبحث أولاً ملهاة شيكسبير الرومنسية ، بوصفها نمطاً من
أنماط الملهاة العليا . وهذا المصطلح : « الملهاة الرومنسية » يشمل جميع ملاحى
شيكسبير الرئيسية ، من حلم منتصف ليلة صيف إلى الليلة الثانية عشرة^(١) .
أما الملاحى المفجعة الأخيرة فتختلف اختلافاً يسيراً من هذه ، من حيث
نغمتها وجوها . فإذا نجد بما يمد الخصائص المميزة لهذه الملاحى التى كتبها
شيكسبير قبل ذلك ؟ إن أم هذه الخصائص هى أن تلك الملاحى نمط وحدها
من حيث أمكنة وقوع حوادثها ، حتى لا يشبهها فى ذلك شيء من ملاحى
الكتاب الآخرين ، الأحداث من هذه عهدا . لجميعها تجرى فى بيئات
طبيعية . لحلم منتصف ليلة صيف مثلاً تجرى فى غابة بالقرب من أثينا ،
والليلة الثانية عشرة تحدث فى مدينة ساحلية ذات جنتان ألفاف موهرة ؛

(١) باستثناء جهد حب ضائع وترويض للفرقة والروبان للرحلات .

ولسمع جسيمة ولا نرى طحنا جمع في بساتين وفراديس معروشات ؛ وما يبيع البساتين والفراديس المعروشات ؛ وكان هو As You Like It تجري في خابة أردن . وليس في واحدة منها أية إشارة لتلك الأمكنة التي شققت بها كتاب الملاحى الأحداث عداً — وهى الأمكنة التي من قبيل « بول مول » ، « أود سنت جيمس بارك » ، فأمكنة ملاحى شيكسبير تختلف إذن من أمكنة الملاحى الأخرى من حيث أنها أمكنة تقع في أحضان الطبيعة ، لا في المدن ؛ كما تختلف في كونها تقع في ريف بلاد أجنبية ، بعيدة عنا بمكانها وزمانها ، وليس في ريف إنجليزى قريب منا بمكانه وزمانه — فأثينا وإليريا وفرنسا ... وغيرها من بلاد العالم أمكنة قيمة بأن تصطح بالآمن حتى فيما وراء جو المدينة العادية الذى نستشعره ونحن في المسرح ، إلى زمان غير زماننا ، وبلاد غير بلادنا . ولقد كان شيكسبير يفضل ذلك عامداً له قاصداً إليه ... صحيح أنه كان يفسح في هذا على منوال الكاتبين الرومانسيين جرين ولبلى (Green & Lyly) إلا أننا لا يمكن أن نذهب بعيداً في تطبيق هذا الرأى القائل باقتداء شيكسبير بهما في هذه الناحية فهو وإن كان يفسح على منوالهما ، إلا أنه كان يدرك ما يصنع تمام الإدراك ... لقد كان — على التحقيق — يضع نصب عينيه أن يهيء جواً مناسباً لشخصيات ملاحيه ، ولعواطفها العميقة . وإننا لنثنين في هذه الشخصيات ذلك العنصر الثانى الذى يستزعى النظر في هذه الملاحى الرومانسية . لدينا اصطلاح عدد من هذه الشخصيات بصفة رومانسية أكثر بقليل مما تصطبغ به الشخصيات الأخرى ، رأينا غالبية هذه الشخصيات الأخرى تتفاوت في مسحتها الواقعية ، بمعنى أنها تمكس طرائق الملوك والأنماط الإنجليزية في عهد إليزابث بحيث لا يصبح سير توبى بلش رجلاً من أهالى إليريا إلا بمقدار ما يكون يُعلم مواطناً أثينياً . ونحن إذا نظرنا إلى مثل هذا التباعد الشديد بين الشخصيات وبين مكان الحادثة نظرة مجردة فربما

ظننا أنه تباعد صار بإخراج أى عمل متجانس من أعمال الفن ، إلا أنه كان من مفاخر الملهة الرومسية أن تتغلب على الصعوبات الكثيرة التى اعترضت سبيلها . والطرق الرئيسية التى أمكن بها ضمان أثر موحد هى : التغلب بصفة عامة على التفتات العالية ، واستخدام الفكاهة أكثر من استخدام التندر ، ثم إدخال المشاعر والمواقف العميقة لهذا السبب فى بناء المسرحية . وقد يكون من الأصوب فى أحوال كثيرة أن نسمى هذا اللون من الملامى ملهة الفكاهة ؛ ولقد كان يمكننا إطلاق هذا الاسم عليها لو لم تثر هذه التسمية ارتباكا بين ملامى شيكسبير ، ولامى چفسون اللوزية (ملامى الحياء والتعريض) ، التى أطلقوا على العدد الأخير منها خطأ ملامى الطرژ comedy of humours . والفكاهة هى ذلك العنصر الغالب فى ملامى شيكسبير الأولى ، ولو قد ظهرت براعة التندر بقدر كبير فى هذه المسرحيات لكان الأرجح أن نرى التناقض واضحاً وضوحاً شديداً بين بناء المسرحية وبين شخصياتها . وكان علينا أن نراجع منطقنا باستمرار ؛ وبناء على هذا كان الجو الرومى الجياش بالمعاطفة ، الذى يتقبل الخداعة - لا النقد اللاذع - قينا بأن يقضى عليه . وهذه النغمة المكبوتة فى جميع تلك الروايات ، والتى تسير غلبة هذه الفكاهة هذه شئ يسترعى الانتباه دائماً . وثمة سلسلة متصلة من الأضواء المتوسطة ، لا تبلغ درجة التألق ، ولا تهبط إلى درجة التهمة . وقد تبلغ المشاهد المضحكة فى ملهة اللية الثانية عشرة أن تصبح أحيانا نوبات من البسط الذى لا ضابط له ، إلا أنها لا تبلغ مطلقاً ما تبلغه من الصراحة مواقف ملهة زوجات وندسور المرحات . إن ثمة ألف دليل على أن شيكسبير كان يميل دائماً إلى أن تغلب صبغة ملاميه صبغة خفيفة ، ولا تباين فيها . وعملية التخفيف هذه تتجلى فى صور كثيرة العدد . فالتندر الذى يرد من حين إلى حين على لسان شخصية مثل روزالند هو تندر ملطف مكبوح الحكمة ، لا يسمح له بالانطلاق الحر الذى يصيب من يشاء

وفعل ما يريد ، فإذا حاث أن أخذ يورى زئاده ويرسل شمره ، فسرطان ما يعود لجأة إلى الاعتدال ، ويلوذ بأكناف المواطف ؛ هذا ، إلى أن روزالد تقسها ليست على شيء من الترواة الخاصة في إرسال النكتة ، وهي كجميع أبطال هذه الملاحى وبطلاتها عاطفية رقيقة القلب ، أكثر منها ذكية متوقفة الذهن . وفي ملهاة الليلة الثانية عشرة نلاحظ أن أوليها وقيولا والدوق مرتبطون على هذا النحو بعضهم ببعض ، برباط من حبة القلب ، لا برباط من ذكاء اللب ؛ بل إن بذك وبياتريس ، اللذين يرسلان دعاياتهما مدوية مقعقة حول الزواج نجد في طبيعتهما قواما خصيبا من العاطفة العميقة وهذه العاطفة العميقة تحول بين قدرتهما على التندر وبين التحول عن جداته وسلوك طرق غريبة أخرى . على أن الفكاهة هي أوكذ الوسائل التي تضمن لنا روحا قد يمشيع الانسجام في المشهد وفي الأخلاق . إن لها لأسلوبا رقيقا ، خيالها ، تأملها ، في منتهى الغرابة ... أسلوبا رومانيا في جوهره إذا نحن جعلنا من معاني الرومانسية وهج العاطفة الرقيقة الحسبة التي شطرها شعر وشطرها خيال وصحر . وجميع هذه الملاحى الرومانسية مليئة بالمغريات التي تلذ ملكاتنا المفكرة وعواطفنا العميقة ؛ والضحك الذي تبتعثه ضحك غنظ ملطف ، يتحول إلى شعور بالرضا والامتنان .. شعور بسعادة الروح ، أحسى من أن يكون فورة من بسط خارجي . وكلما ابتعث ضحكنا شيء فيها رأينا سورهته تهدأ في الحال ، أو تتلاشى من الوجود بفعل ما يليه من عوامل أخرى .

ونحن نلاحظ ، فضلا عن ذلك ، أن الضحك في هذه الروايات يخفف ويُسّخى بواسطة عنصر من عناصر الشر أو سوء الحظ ، ملحق عادة وفي عناية . بالمقدمة الرئيسية ، ونعرف طوال الرواية أن هذا الشر سيتلاشى ، وأن سوء الحظ سيطرح جانبا ، إلا أنه لا يترك مائلا أحامنا في الجزء الأكبر من الرواية . ففي ملهاة : كما نهواه يتمثل هذا الشر — أو سوء البخت — في نقي الدوق وابنته ؛ وفي حلم منتصف ليلة صيف يتمثل في

البليّة اليائسة امواطف العاشقين والتهديد بالإعدام الذى قد ينزل بأحدهما .
 وفي ملهاة الليلة الثانية عشرة يتمثل فى حجر قيولا ، هذا الحجر الذى يكاد يقرب
 من الهلاك ؛ وفي جمجمة بلا طعن يتمثل فى بندير و . وفي اثنتين من هذه
 الملامى نلاحظ أن الشر وسوء البخت قد لظفت منهما خفة روح هاتين
 العاشقتين سيئى الطالع - وبالأحرى سعادة روزالند وابتهاج قيولا . ثم هو
 يُلطف فى الملماتين الآخرين بهذا المرح الذى يقديه بعض الشخصيات التى
 نحسها مستقلة عن شخصيات التى يبدو أنها تحتاز ظروفًا مؤلمة ، والحقيقة
 أنها مرتبطة بها ... هذا المرح الذى يقديه كل من بك وبطم ، وكل من بندك
 وبياتريس ودوجهرى . وهنا تدبّين الفرق المميز بين هذين النقطتين من أنماط
 الملهاة الرومنسية ؛ ولا يصح بحال أن نعد ملهاة - كما تنوّه - ملهاة مفاجئة ؛
 أما مسرحيات سمبلين ، وقصة الشتاء والعاصفة ، فقد ناز حول تحديد اسمها
 شك كثير ؛ فالعنصر الرومانسى فى هذه المسرحيات التى كتبها شيكسبير
 فى أخريات حياته ، وهى المسرحيات التى تصطبغ بصبغة وثيقة الصلة بروح
 مسرحيات بومونت وفلنشر هو هنا أعمق ركزاً وأشدّ تأكيداً ، وأمكنة
 الحوادث نفسها أبعد حتى من فرنسا وأثينا وإليريا... إن الحوادث تجرى فى
 بريطانيا القديمة وفى بوهيميا وفى جزيرة تقع فى البرمودس Bermoothes .
 وفى الوقت نفسه نلاحظ أن الحوادث لا يفعل أن تكون من الحوادث التى
 يمكن أن تقع فى هذا العالم ، كما أنها تصطبغ بصبغة رومانسية ، لكن تنسجم وهذه
 الاستحالة الشديدة التى هيأها المؤلف لطبيعة بناء مسرحياته . وتشتمل رواية
 سمبلين على مشهد لغرفة لا يكاد العقل يصدق أن فى الدنيا كلها غرفة مثلاً ، وعلى
 الأمكنة التى كانت البطلة تتجول فيها فيما بعد ؛ كما نجد فى رواية قصة الشتاء
 حادث اختفاء مرميون لمدة ستة عشر عاماً ؛ وفى العاصفة نجد هذا الجو الذى

يشيع فيه السحر . فهذه المحاولة التي تجرى على هذا النحو ، والتي يبذلها المؤلف لتأكيد صيغة الاستحالة وصيغة الرومنسية هي بلا شك محاولة مقصودة . إنها من جهة تمثل المبالغة في ملاهى شيكسبير القصصية ، ملاهى الطبيعة الخالصة التي كتبها في أوليات حياته ، كما تمثل من جهة أخرى أخذ شيكسبير بالسنن الجديد الذي جرى عليه الكتاب الأحداث منه عهداً في كتابة الملهاة القصصية في أوائل القرن السابع عشر . لقد كانت الملهاة الرومنسية شيئاً وسطاً ، أو رمانة الثقل ، بين المثالية والواقع ، وإن فقدنا واقعية المكان والموقف فقدنا تاماً ، وواقعية الأخلاق إلى حد ما في الملاهى الرومنسية الأحداث عهداً . ولكني يحدث الانسجام بعد هذا ، نلاحظ أن العنصر المتفجع ، أو العنصر الجدى ، الذي لم يكن يظهر في الروايات القديمة إلا بمزلة ثانوية دائماً ... نلاحظ أنه في تلك الروايات الأحداث عهداً يشتد ركزه وتوكيده ، حتى لتتقدم صيغة الملاهى في هذه الروايات انعداماً تاماً ، وتحل محلها خصائص الروايات التي تختلط فيها الأنواع اختلاطاً لا يخطئه النظر . ومن أجل هذا نلاحظ أن رواية سمبلين قد وضعها الناثرون الذين قاموا بنشر روايات شيكسبير في عداد مآسيه ، كما أن رواية قصة الشتاء تحوم حول حفا في الروايات غير السعيدة ، وموضوع العاصفة دوق مننى ، وفيها مشاهد فياضة بالمواقف الرقيقة التي تكاد تصطبغ بصيغة الجد والامس . وهذه الصيغة الرومنسية المتعددة ، وذلك العنصر ذو الفجينة المتزايدة يسيمان مسرحيات بومونت وقلنشر وروايات شيكسبير التي وضعها في أخريات حياته ، ويميزها عما ظهر في أوائل عصر إليزابث . ونلاحظ أيضاً في النقط الأحداث عهداً وجود عنصر من عناصر الدسيسة فضلاً عن العناصر الأخرى ؛ ولقد كانت الدسيسة معقدة في المسرحيات القديمة ، لكنها أصبحت في الملاهى الحديثة تجرى في آفاق بعيدة المدى لم تكن نجد فيها في الملاهى السابقة إلا في مشاهد منعزلة منها لحسب . ثم أخذت الدسيسة تستغرق قدراً أكبر ، وتتخذ صوراً من

الشعر لم تكن موجودة في المسرحيات القديمة . لقوامرات يا تشيمو وسباستيان تختلف في روحها اختلافاً تاماً من تمقيدات مسرحية - لم منتصف ليلة صيف . وواضح أن المجموعتين تسيران جنباً إلى جنب ، فتقع رواية مثل جسيمة ولاطحن بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية في هذا العدد ... إلا أنها في الجملة تنقسم بمخصائص تكفي لتمييزها ، ونحن إذا كنا نراها صالحة لأن نتناولها بالبحث جملة ، فواجبنا أن ننظر إليها بوصفها فروعاً منفصلة تمام الاتصال لنقط واحد .

ملهاة الطرز (ملهاة الممز) :

وعلى التقيض من هذه الملهاة الرومنسية العامة تأتي الملهاة التي يطلقون عليها ملهاة الطرز . وهذا الصنف من الملاحى ، الصنف الذى يتناول ، أكثر ما يتناول ، الأنماط (الطرز) المبالغ فيها - أو - التيات ، types هو صنف كان له ما يمثله في عالم الملهاة الكلاسية ، ثم عاد إلى الوجود في انجلترا مثلاً في ملهاة Gammer Gurton's Needle وفي ملهاة Ralph Roister Doister ، ومن ثم ، وبعد سلسلة من المحاولات لم يكن فيها ما يسر ، جاء جونسون فجعله طرازاً شاعراً شغفت به الجماهير ، وذلك عندما ظهرت ملهاة Every man in his Humour . وليس من بين أنماط الملاحى ما يربك الناقد في تحليله كما يربك هذا الطراز . وأهم أسباب ذلك هو أن جميع أنواع الملاحى ، سواء كانت ملاحى طرز (تيات) ، أو ملاحى رومنسية أو ملاحى سلوكية . تتناول أنماطاً أخلاقية types of character ، أكثر مما تتناول شخصيات personalities ، ومن أجل هذا ، فهي تستخدم الطرز التي يذهبون إلى أنها كانت بضاعة بن جونسون التي لم يكن له بضاعة سواها . ولما كان الأمر كذلك ، فلا بأس من أن نبحث عما هي بالضبط العناصر التي تميز هذا النوع بخاجة من الأنواع الأخرى

التي تبرز فيها الأنماط الأخلاقية بروزاً شديداً بمثل ما تبرز في هذا النوع .
وعما لا شك فيه أن الأنماط في ملهات الطررز تكون مبالغاً في تصويرها
أكثر مما تكون في الملامى الشيكسبيرية مثلاً ، في عهدا الرومنسى الأول .
إن حقيقة كونها أنماطاً هوشىء مفروض علينا ولا يكاد يفتب عن بالناطلة
الرواية ، يتنا تلاحظ في الملهات الشيكسبيرية وجود شبه محاولة لإخفاء
ظهور الأنماط types تحت ستار من الشخصيات Personalities هذا
بينما لا نجد شخصاً من الأشخاص في ملامى جونسون يزيد على كونه نمطاً
أكثر من كون ليونتنس نمطاً في رواية قصة الشتاء . كما تظهر الطررز الباردة
بكثرة كبيرة في أشد الملامى السلوكية صبغة وتقاء . وهذا يدل على أن
هذه ليست الخاصة المميزة لمسرحيات جونسون ، ومن ثمة يكون العنوان
الذى أطلق على مسرحياته هذه عنواناً في غير محله تماماً ، ولا يمكن الدلالة
على محته إلا بأدهاء واحد . فنحن نجد دائماً في الملهات الرومنسية وفي الملهات
السلوكية شخصية أو شخصيتين ذواتي ذكاء عالى ، من لا يتسمون بأى حماقة
أو أى رذيلة ؛ أما ملهات الطررز ، أو التثنيات ، فن شأنها أن تسم كل
شخصية من شخصياتها بسم من سمات الانحراف من نوع ما ؛ على أننا
تلاحظ أن هذا ليس سلفناً شاملاً يؤخذ به في جميع ملامى الطررز ؛ ففي
ملهات Every man in his Humour نجد شخصية رئيسية عادية إلى
حد ما في نُحول الصغير Young Knowell . وفي ملامى شاذول التي
نسج فيها طامداً على منوال ملامى جونسون نجد دائماً زوجاً أو زوجين من
الشخصيات المسرحيات العادية ، يتحرك حولهم الأشخاص الأوفر منهم
خطاً في ميدان الفكاهة الخالصة .

ويجب أن نتجك عن السمات التي تتميز هذا النمط من ملامى جونسون ،
لهذا السبب ، في لائح أخرى ، بعيدة عن الطررز نفسها ؛ والحقيقة أن
هذه السمات لا يستمعي عنا كشفها . والذى يجب أن نلقى إليه بالتنا ، قبل

كل شيء ، هو أن ملاهى جونسون تتميز من الملاهى الرومنسية بواقفيتها الصارخة .
ولقد كان فضل جونسون ومناط افتخاره دائماً هو أنه نزل بالملاهة من عالم
المتجمل ذى الصبغة الرومنسية إلى مستوى الحياة العادية ، حيث يمكنه الارتفاع
« بالأعمال التى يعملها الناس ، واللغة التى يتكلمون بها
ويمكنه استخدام الأشخاص الذين يصلحون للملاهى
إذا كان لهذه الملاهى أن تكون صورة للأجيال
وأن تلو بجماليات الإنسانية ، لا بآثامها ،

ولا يرجع فضل جونسون إلى أنه جعل ملاهة « الطرّز » القديمة ملاهة
شعبية محبة ، أو إلى أنه أشاع فى الأدب الإنجليزى روح تيرانس
وبلوتوس (الرومانيين) ، أو أنه اتخذ من تيرانس ملهمه فى زيادة التأثير
التمثيلى ... تقول إن فضل جونسون لا يرجع إلى ذلك كله لحسب ، بل
يتعدى ذلك إلى حسنة الكورى التى هى النزول بالملاهة إلى معترك الحياة
الحقيقية حينما شرع يصور طبقات الناس فى أحصره من أهل لندن ،
ويصور حماقتهم ، فى فترة كان يمتحن على الملاهة الإنجليزية فيها أن تتلاشى
فى دُنَا الوهم وآفاق الخيال التى يستحيل أن تكون إلا باطلا ... تلك
الآفاق التى زخرها فى أوهايم الجواهر شيكسبير وبومونت وفلنشر . لقد
كانت كل ملاهى شيكسبير ، باستثناء جهد حب ضائع ، وترويض المتمردة ،
والمشاهد المضحكة فى الجزء الأول من هنرى الرابع ، تتناول إما السخافة
القبيحة للحادثة ، أو ما ينشأ عن الجهل الطبيعى من أمور فكهة ... كل
هذا منسورا فى خيال شيكسبير الرومنسى " الحبيب . وملاهة الزوجات
المرحات ملاهة هزلية ... مثلها فى ذلك مثل ترويض المتمردة . والمشاهد
التي يبدى فيها فولستاف فى رواية هنرى الرابع لا تعتمد اعتماداً كبيراً على
الفكاهة فقط من حيث تأثيرها على الجمهور ، لكنها لا تزيد على أنها تكون
جزءاً من تاريخ أكبر . وتشتمل جهد حب ضائع على موضوع خيالى

ليس فيها ما يذكرنا بأسلوب جونسون . وأول ما عرف المسرح المذهب
الراقص مضافاً إليه الطرز المبالغ فيها ، مصورة في روح تهكمى ساخر ،
كان على يدى جونسون ؛ ولا بأس هنا من إثبات ملاحظة بصد
أهمية منزلة جونسون ؛ فاقده دطاء كثير من القناد : دمنشوء ملهه
السلوكية واقدي قالوا إنه كان يتناول سلوك الناس ، وبهذا جعلوه الجد
الأعلى ، أو السلف الصالح للمهارة فترة عودة الملكية ، على أن مثل هذه
الاقوال من شأنها أن تخط في هذا الأمر بين شيكبير وجونسون من
جهة ، وبين جونسون وكونجراف من جهة أخرى . فالخلق الذى لامية
فيه أن جونسون لم يكن يعالج شيئاً من مثل هذا السلوك على الإطلاق ،
لأنه لم يكن يتم بهذه العلائق الاجتماعية التى تربط بين الناس ؛ والذى كان
يعنيه هو حماقات أفراد منهم غصب ، أو حماقات جماعات معينة منهم
لا غير . والمادة المضحكة في ملهه : Every man in his Humour
تلبس من حماقات بوبادل وحماقات ماتيو ، وكوب وكليمنت . لا من سلوك
طبقهم . وجميع طرز ملهه Every Man 'out of his Humour
تعتمد على أساس أصيلة من أخلاق الناس . لاعلى عاداتهم ومذاهبهم في الحياة .
وهذا هو الشأن أيضاً في ملهه الكيمائى (السمائى) The Alchemist التى
تصور لنا غفلة البلاء وحيل النصاين ؛ وملهه قولبون التى تصور لنا البثرة
الطبيعى الذى قسم به كل أنماط البشرية ... وهكذا تبين أن جونسون
أبعد في الواقع من أن يكون منشئ الملهه السلوكية ، بل قد لا يصح
أن يقال إن نمط ملاحيه يتميز من كثير من الأنماط الأخرى من جهة
أنها لا توجه معظم اهتمامها إلى السلوك ، ولكن إلى الفرائز الطبيعية . وهذا
هو الذى جعله لا يصور لنا سلوك جيله كما كان يفضل شادول ، بليله
الأدى ؛ ليس بوصفه كاتباً من طراز أدنى منه مرتبة غصب ، ولكن
بوصفه كاتباً من نوع آخر يختلف عن طراز إدريج . وملاهى جونسون

لا يصلها بالملاهي السلوكية الأحث منها عدا إلا صلتان لحسب - هما واقعيتها ولمزها ، ولسوف نرى أن واقعية جونسون ولمزه هما من نوع مستقل تمام الاستقلال في كثير جدا من سماتهما ، من السمات المشابهة التي تبدو لنا في مسرحيات فترة عودة الملكية .

ويجب أن نلقى بالنال إلى أن ملاهي الطرز Humours لا تحفل عادة بالفكاهة humour ؛ وهي تعتمد من حين إلى آخر على التندر Wit (التفكيت) إلا أن أكثر اعتادها هو على المر satire ، وللمبالغة في تصوير الأخطاء يتيح الفرصة الملائمة لاستخدام هذه الطريقة من طرق الإضحاك - أعنى طريقة المر - والحق أنها هي في نفسها ، وإلى حد ما ، مظهر من مظاهر الملكية المبدعة للمر . وهذا الفرق بين ملاهي شيكسبير ، وملاهي جونسون يتضح لنا عندما نقلب النظر في تطور الإنتاج عند كل منهما . إن الفكاهة في مدارج تقدمها من شأنها أن تصبح أكثر طراوة وليونة ، وذلك في اتجاهها إما نحو رقة التماثل المتزايدة ، وإما نحو التأمل المفرط ، الذي يقسم بسبات رفيعة من التفكير العميق . أما المر ، فعلى العكس من هذا ، إذ من شأنه أن يزداد مرارة ، وأن يصبح أشد قسوة . وأما الفكاهة فقد تنتهي إلى الحزن ، كما يقوى الدور على الدور إلى التشاؤم^(١) . وبينما نلاحظ الرقة المتناهية في روايات شيكسبير ، والتي تنتهي في أخريات حياتها بهذه النظرات الحزينة فيما يكتنف الحياة من ظلال وظلمات ، نجد في روايات جونسون تحولاً مطرداً من الجو البهوش نسبياً في ملهه ... Every Man إلى مرارة ملهه قوليون وزدائنها التي لا تخفى على أحد . وليس يخفى أن افتقار ما نسميه ملهه الطرز ، إلى الفكاهة دليل على وجود إحساس بالخالفات الكثيرة في مسمياتنا الأدبية ، وواضح أن السبب في هذا هو التعديل السريع الذي يطرا على معاني

(١) هذا ما يذكره باين الروي في كان أعظم مجاهد في الشعر العربي وأشد التشاؤمين (د) .

المصطلحات التي يستعملها النقاد . وقد يكون من الأسلم أن نسمى ملاهى جونسون « الملاهى الواقعية » أو « ملاهى البر » ، لتُفرّق بهذا بينها وبين الملاهى الرؤمسية بجوها الفياض بالفتكامة ، ولتُفرّق بينها وبين الملاهى السلوكية الأحداث منها عدا .

الملاهى السلوكية :

إن الملاهى السلوكية هى ، كما يوحى بذلك اسمها ، نوع مختلف كل الاختلاف من ملاهى جونسون . لقد نجد طُرُزاً فى ملاهى إترديج وكونجرى وفاركر وفاندرج ، إلا أن هذه الطُرز ليست طُرزاً شديدة النهر والوضوح بالدرجة التي تليها فى ملاهى جونسون ، ثم نحن نجد أنها تشتمل ، فضلاً عن ذلك ، على خلاف ملحوظ فى تصورهما . فلقد رأينا أن الطُرز فى ملاهى جونسون هى لمسات مُخلّقة صارخة مبالغ فى تصويرها ؛ وأسماء شخصياته المسرحية ذاتها دلائل على ذلك . ففى ملهة ... Every man نجد Deliro (الهاذى أو المخطرف) وسورديو Sordid (الوضيع أو الحذر أو القذر) وفنجرُوسو Fungoso (المعدل أو العفيل أو الذى لا شأن له) وشِفَت Shift (الحِسَلَى) ؛ وفولبون وكور باشيو فى ملهة الثعلب هما من قبيل تلك الأسماء ... وهى كلها تدلنا على اتجاه نشاطه الخلاق . ونحن نجد عكس هذا فى الملاهى السلوكية ، فالطُرز قلما تسكون فيها لمسات من الأخلاق المبالغ فيها . إن « الطُرز » أو « الأخلاق » ، إذا استبقينا اللفظ القديم كما شرحناه آنفاً آتية - فى الإنجليزية - من التقاليد والعادات والأوان العيش التي تمنح بها الحياة الاجتماعية ؛ فهذان نوعان ولورد بلورنل فى ملهة The Plain Dealer ، وهذان لورد فروث وسير پول بليانت فى ملهة The Double Dealer ثم وثوود وهنولانت فى ملهة The Way of the World ، ثم

سير هارى ويلدريز واليدى بنى مودشيز فى القرن الثامن عشر - كل هؤلاء أشخاص يستمدون صبغة فكاهتهم من حماقات زمنهم الاجتماعية ، لا من حماقات البشرية القريزية . وللشراة لم ترد كثيراً فى الملهاة السلوكية ، لكنها وردت بكثرة فى ملاهى جونسون ، وذلك بالضبط ، لأن الشراة لسة من الأخلاق ، وليست صفة فائحة من عرف اجتماعى .

إن العنوان الذى جعلناه لهذا الملح من المسرحية - ملهاة السلوك - هو بالطبع عنوان مشتق بحذافيره من حماقات المجتمع وتقاليدہ التى تصورھا مسرحيات العصر ؛ إلا أن لفظة « السلوك » نفسها معنى أعمق ، وأكثر أهمية من حيث الموضوع الذى تكتب فيه ، من معناها العادى ... معنى ربما انتفعنا به فى تحليل أدق للخصائص التى يتميز بها هذا النوع . فى الفصل الثانى من ملهاة The Double Dealer نجد اليدى فروث يتحدث إلى سفتيا قائلة : « أقسم على أن ملفونت سيد ظريف ، إلا أننى أحب أنه يفتقر إلى سلوك » ؛ وهنا تسألها سفتيا متحبة : « سلوك ! وما ذاك يا سيدتى ؟ » وتجيها اليدى فروث شارحة : « بعض السجايا المميزة ... مثال ذلك بشاشة طالعة bel air ممتز بوسك أو لاء جيئنه ... جلال مولائى ... هذا الجلال المريب الذى هو الرقة نفسها ... أو شئ ما ينبع من صميمه هو ... شئ ينبغى أن يبدو ... أن يبدو ، لا أستطيع أن أقول يبدو ماذا ، فهذه الفقرة التى اقتبسناها هنا تدلنا على أن عبارة « ملهاة السلوك » تشتمل على شئ أكثر مما يتبادر إلى الذهن أول الأمر . فالسلوك يمكن أن يعنى صراحةً الطرق التى يسلكها الناس فى الحياة ، وفى هذه الحالة يمكن أن تنطبق التسمية على ملاهى جونسون ، وعلى ملاهى فترة عردة الملكية أيضاً . وقد يمكن أن يعنى تقاليد مجتمع متصنع ؛ كما يمكن أن يعنى شيئاً فيه حصافة وفيه بهاء يتصف به الرجال

أو النساء ، لا مزاجاً مشتركاً من فطرة أو مزاج طبيعي ، ولكن ظرف أو جمية ناشئة عن التهذيب المتخصص ؛ شيء مما يبدو Jene-scaj-quoysh^(١) فإذا كان السلوك هو ما يتضمنه المعنيان الأخيران أصبح لا ينطبق إلا على ملامى إردج وكونجريف فقط .

وعلى هذا فإدانة ملامى فترة عودة الملكية . وشخصياتها تختلف اختلافا ملحوظا من مادة ملامى جونسون وشخصياتها ، على أنهما يتشابهان من حيث أمكنة الحوادث ؛ وجميع ملامى فترة عودة الملكية بلا استثناء تجري حوادثها في حدود مدينة لندن . وقد مزج سدلي Sedley بين أسماء وهمية وأسماء حقيقية في ملهاته بلاميرا Bellamira . والظاهر أنه أتلف ملهاته هذه بفعله ذلك ، على أن أحسن كتاب هذا العهد تحاشوا الوقوع في مثل هذه الغلطة ، وكانوا يستمسكون استمساكا شديدا بالعرف الجارى في المجتمع اللندنى . وما إن أخذت للملهاة السلوكية تخرج من هذه المدينة إلى الريف ، كما حدث في ملهاة فاركهار للمسة The Recruiting Officer حتى قضى عليها بالاحلال . ولم تستطع قط أن تنتقل إلى آفاق ثاليا الشيكسبيرية الأسطورية ، ولو قد فعلت لقضى عليها الذبول هناك ، كما يذبل النبات الذى ترعرع في أبيض في دفة المنازل إذا نقل إلى زمهرير الخلاء الطلق . ولقد كانت ملامى عودة الملكية أيضاً تضاطر ملامى جونسون روح أماكنها ، إلا أنها في مشاطرتها تلك الروح بذلت فيها . فلقد رأينا أن ملامى جونسون كانت تعتمد على اللز الذى يعد جزءا مكلا للملهاة السلوكية . على أن هذا اللز حينما عاد إلى الظهور مرة أخرى كان قد تغير تغيراً كلياً . إنه لم يعد بهذا اللز الذى ينضج بما في نفسية الكاتب من أفكار ومن بعض التشاؤم كما كانت حال جونسون ، لكنه أصبح لموا لطيفا حينما صادرا عن قوم لطفاء يلزون به حماقات أولئك الذين يحاولون

(١) معنى هذه العبارة تضمنت الأوصاف السابقة .

الدخول في دائرتهم اللطيفة الطريفة . لقد كان لزاثير هحك الضاحكين على
المالات المتسكين والمختئين المتأقين وأدعياء الدكاه ، والمختالين ومدعى
المعرفة بالقنون . وإذا استنتجنا « ويكرلى رجل النخوة » الذى « صب
أسواط عذابه على الجليل البسكاه » نجد أن هذا اللمز لم يصح
مرارة قط ، ولم يزد على أن كان نوعا من الزراية التى يصب على الناس
لإرضائهم ، ولم يقتصر أمر ملهاة السلوك بطبيعة الحال على اللمز ، فقد
استخدمت أيضا عنصر البراعة فى التندر ، ذلك العنصر الذى حام
جونسون حول حماه . ولم يزد وردّه إلا قليلا . ولزجونسون هو المزم
المبالغة والمغالاة ؛ فهو لا يفعل فمله بواسطة خيال خصب ، ولكن
بواسطة صفحات ثقيلة على أم القفا . ولقد أملت الملهاة السلوكية ذلك
جميعا ؛ لقد كانت ملهاة رقيقة دقيقة أنيقة ، ومن أجل هذا آثرت اللمز
باستخدام هذا الذى نسميه « مزاحا esprit » ، وهو الذى يتوقف فى جوهره
على عنصر عدم الملامة بين فكرتين ، أو بين فكرة وهف ؛ وطريقته
تختلف اختلافا كليا عن طريقة الكتاب فى عصر إلزابث ، كما تختلف الطريقة
المذكورة أخيرا عن فكاهة شيكسبير ، تلك الفكاهة اللطيفة التى تسل
الإنسان الجرم من الحبال .

ويكاد يكون من الأمور المحتومة ، ونحن نبحث فى ملهاة السلوك ، أن
تواجهنا مشكلة الأخلاق morality . والملاهى السلوكية الفودجية
التي ظهرت فى فترة عودة الملكية تفيض بالمبارات والأفكار الخليعة
والمواقف الماسجة بصورة تجعل من العسير علينا أن نتناسى هذه المشكلة .
ولقد تحدثنا قليلا من قبل عن هذا الموضوع ؛ إلا أنه يحتاج هنا إلى مزيد
من الإيضاح الذى لا يقف عند الإشارة إلى أن هذه الملاهى التى كتبت
فى فترة عودة الملكية لم يمكن أن تفلت بمافها من خلاعة من أعين أهل
العصر الحديث ؛ ولم تكن الملهاة السلوكية قط هى التى تحتكر جانب

الخلاعة في ذلك العهد ، فقد كانت جميع أنماط الملامى التى صدرت بين عام ١٦٦ ، ١٧٠٠ قد لطختها براعة الإثم التى كانت تجرى بالختنا في ذلك الزمن . على أنه من الممكن فى الواقع أن تقول قولاً لا يقرب إليه الشك إن ثمة عناصر خيئة يعثر عليها فى الملامى التى ليست من نوع الملامى السلوكية ، من ملامى ذلك العهد ، وهى ملامى لم تستفص شهرتها ، بل إنها عناصر أشد خبثاً مما فى ملامى إتردج وكونجرىف التى يسهل علينا الحصول عليها . ومما يسترعى الانتباه حقاً أن رجلاً مثل شادول ، فى ملهاته *The Squire of Alsatia* ، حيث يفج صراحة على منوال جونون ، يبدو مبتذلاً ابتذالاً لا يمكن التعبير عنه ؛ بينما نراه فى ملهاته *Bury Fair* ، حيث يظهر فيه ، من غير شك ، أثر ملامى إتردج ، قبيحاً عفاً بما لا يقاس ، حتى لو حكمنا عليه بمقاييس الذوق الحديث .

وقبل أن نصدر حكماً على هذه الملهاة السلوكية لما تفيض به من تهاون كبير بالقيم الأخلاقية ، فلا بد أن نضع نصب أعيننا أموراً شتى ؛ أولها أن الملهاة السلوكية من ضروراتها أن تكون ملهاة ذهنية ، إذ لا تمس العواطف ولا تسمح بالإبانة عنها بصورة فعلية مهما يكن أمرها ؛ وهى لهذا السبب لا شأن لها بأى طريقة من الطرق بمواقفنا ، بل هى تنهج على الدوام إلى عقولنا ومنطقنا بصفة خاصة . ولتندر فيها تندر ذهنى خالص ، ولتذاذنا إياه يأتى من ناحية عقولنا لا من ناحية قلوبنا ؛ وهذه السمة الذهنية التى تنسج بها ملامى إتردج ولامى كونجرىف نجمل ما فيها من ألوان المجنون والابتذال قليلة الضرر على التحقيق ، بالمقاس إلى غيرها من الملامى . والكتاب الخليع حقاً هو ذلك الكتاب الذى يتلاعب بمواقفنا ، تاركاً عقولنا وراء ظهره . والخلاعات التى تفيض بها ملامى قرة عودة الملكية قلباً تستخدم ، إذاهى استخدمت ، إلا لىكثير ضحكة من ثنايا النكتة التى تنفذ تلك الخلاطات من خلالها . ويطلب

من الجمهور هنا أن يكون بليد الإحساس ببلادة عالمة . وبلادة الإحساس هذه تغل من غريب ما عساه أن يكون ذا أثر سيء لولا هذه البلادة ، ونجمه عديم الضرر .

وملهاة السلوك قد اهتمت أشد الاهتمام ، فضلا عن ذلك ، بهذا الاتجاه في جميع الملامى الراقية ، وبالأحرى بالشخصية المتكلمة ، والموضوع المتكلم ، إنها ملهاة واقعية ، ولكن واقعتها لم تكن كواقعية ملاهى جونسون الذى كان يعتمد أن يمرض لنا فيها عن طريق طُرْزِهِ أو عن طريق أنماطه لمساة من الحياة في عصره ، إتنا نجد فيها قدراً ضخماً من التلميحات إلى أحدث محلية ، وموضوعاتها مستمدة في كثير من الأحيان من مجريات الحياة الحقيقية في عصره . والملمهة السلوكية تعطينا هى أيضاً صورة من الحياة الواقعية ، إلا أنها حياة واقعية داخلها الاصطناع ؛ وأكثر من هذا أنها هذه الأجزاء من الحياة الواقعية الأقرب إلى الأخيلة والأوهام ، أو أجزاؤها التى تكاد تكون في نظرنا أقرب إلى الأمور غير المادية . وهذه هى الحقيقة التى وفق لآمب إلى اكتشافها في موضوعه : بحث في الملمهة الاصطناعية في القرن الماضى ^(١) . وهذا الموضوع وإن خالطه شيء من المبالغة ، وفقد بذلك شيئاً من قيمته ، إلا أنه قد أحاط بحقيقة هذا النوع الفريد ، مما أبدعه للكتاب في ميدان التأليف المسرحى . ولقد حاول كل من إردج وكونجرىف محاولة لم تنقطع في رسم ملامح الحياة الأكثر تهذيباً في أيامها - وبالأحرى ما كان عصرهما يتسم به من بهجة وفطنة وعُرف . وقد حاولا كذلك أن يُعصِّحا السلوك الذى كانا يصوران ، وبعبارة أخرى ، أن يصورا ذلك السلوك في أروع صورده لطفاً ورحانية . وعلى هذا ، فنحن حينما نقول إن هذه المسرحية مسرحية واقعية من حيث

(1) On the Artificial Comedy of the Last Century.

أنها تعطينا صورة من الحياة المعاصرة لها في بيئة عاصمة البلاد التي ظهرت فيها، فراجبنا أن قيد هذا القول بالنص على أن تلك المسرحية لا تعطينا إلا صورة لنواحي معينة فقط من الحياة المعاصرة، وأنها تعالج تلك النواحي بطريقة خاصة بها .

ثم لا يزال أمامنا أمر جدير بالنظر في ختام هذا البحث ، فالمهمة كادأينا من قبل هي ما يشير ضحك المجتمع الراقى على انحرافات وأمور شاذة معينة . ولقد كان مجتمع عودة الملكية مجتمعاً غريب التكوين ، لا يشبه مجتمعاتنا الحديث ولا مجتمع عصر إليزابيث ، ولهذا ربما كانت الأشياء التي تعد في نظره أشياء شاذة أو منحرفة لا تمت إلى فكرتنا عن الانحراف بأية صورة من الصور . فإذا كان لنا أن نزن هذه وزناً صحيحاً لزم أن نضع أنفسنا بقدر المستطاع في موقف العملية من أهل القرن السابع عشر ... يجب أن نلم بتاريخ الحياة ودقائقها في هذه الفترة للمساواة صحيحاً ... يجب أن نتيقن من أن الزوج النور في ذلك العهد ، وفي هذا المجتمع الراقى بخاصة ، كان شخصاً مضحكاً حقاً ، لا شيء إلا لأن غيرة الأزواج في مثل ذلك المجتمع كانت شذوذاً في العرف وانحرافاً عن التقاليد . ومن هنا لم يكن ممكناً تصور الزوج النور إلا كشروع البسط المضحك ، ولم يكن ممكناً تصور استغفاله إلا على أنه لون من ألوان المزاح ، فالذي قد يكون في نظرنا موضوعاً مثيراً للراء ، بل ربما موضوعاً فظيحاً ، يرد في نظر هذه العملية من أهل القرن السابع عشر على أن يكون مصدراً ، بل مصدراً أصيلاً ، للضحك .

ونحن ، بناء على ذلك ، حينما لا نستطيع أن نشكر أن نمة كثيراً من الفقرات في روايات إثر دج وكونغريف تبدو في نظرنا اليوم شديدة الابتذال ، شديدة المجر والفحش ، يحدربنا عندئذ أن نحاول ، صادقين ، أن نستذكر روح عصر تلك الملامى ، وفوق هذا ، أن نربط بين مادة الضحك فيها وبين مظاهر الضحك وأسبابه في أزمان أخرى وأماكن أخرى .

المهياة المهيبة :

إن المهياة السلوكية التي من هذا النوع ، في جميع مقاصدها وأغراضها كان أمرها قد تلاشى في أوائل القرن الثامن عشر بمجرد أن تلاشى مجتمعها الخاص الذي وجدت هذه المهياة من أجله . والواقع أن كونجريف . كهناتا الأعلى ، كان قد ولد قبل أوانه بمشربين عاماء ، والمحقق أن للمهياة السلوكية كانت لا تزال ماضية في سبيلها ، ولكن في صورة معدلة ، لقد كان تلاشيها من حيث شكلها الأصلي بسبب اندفاع ذوق الجماهير إلى الناحية العاطفية ، إلا أنها مع ذلك استمرت في الظهور ، ولكن في تلك الصورة التي أطلق عليها في القرن الثامن عشر اسم : المهياة المهيبة . وهذه المهياة المهيبة هي المهياة السلوكية التي كانت تناسب الطبقة الراقية — والتي لم تكن أرستقراطية بطبيعتها — في هذا القرن . والتي جاءت بعد الطبقة التي كانت تماثلها في عهد شارل الثاني ؛ ولقد كان أول استعمال هذه التسمية ، على ما يظهر ، على يد أديسون في نفس السنوات التي شهدت تطور هذا النمط ، إلا أنها لم تتضح بمظاهرها الصحيحة في أي مؤلف كما اتضح ذلك في هذه المقدمة التي لا يعرف كاتبها ، وهي مقدمة المجلد الثالث من كتاب : المسرحية البريطانية الحديثة The modern British Drama (١٨١١) . وقد ورد وصف ملهية الزوج للمهل The Careless Husband (لكتايها سبر Cibber) على أنها : أول ملهية مهذبة شهدتها المسرح الإنجليزية ، كما أنها طليعة عدد ضخم من طبقة من المسرحيات التي تشبهها والتي تختلف من الروايات السابقة في أنها لا تصور لك عملية نزوة جامحة من نزوات النفس مندفة في سورة عنيفة إلى إنجاز شهوراتها ؛ إن هذه المسرحية لا تصور لك حالة الإنسان الطبيعية . بل حالته المضطربة . إنها لا تعرض لك الأخلاق وهي تعمل

تحت سيطرة شعور طبيعي ، بل تعرضها وهي محجوبة عن ميولها الأصلية بواسطة عادات الحياة العليا وقوانينها وطقوسها .

ونلاحظ وجود شيء من سوء الفهم هنا بالطبع ، مرجعه بأكمله على الأرجح إلى أديسون ، ولكن الخصائص التي تتحدد على هذا النحو هي الخصائص الخاصة للمهذبة . فجّل الملكة آن والجيل الأحدث منه والذي غير بمتصف القرن الثامن عشر كأننا كلاهما جيلي عواطف رقيقة مرهفة وأقل أرستقراطية من حيث صبيغتهما الطبيعية من جيل الملك شارلز ، لقد كانت الصبغة الذهبية لا تزال تغلب عليهما ، إلا أن التغييرات الشاسعة التي حدثت في السنين التالية لثورة سنة ١٦٨٨ قد تركت آثارها في الطبقة الراقية وفي المسرح ، ولقد ازداد الجيل نفسه خذوثة عما كان من قبل . وكانت الكلفة والمظاهر تسيطر على حياة الطبقة العليا من المجتمع ؛ وهذه الكلمة وتلك المظاهر هما ما تصوره لنا تلك الملاحى المهذبة ، ومن ثمة فند تلاشى كل ما كان في المسرحيات الأقدم عهدا من سمات الرجولة والشهامة ؛ ثم إذا كانت ملاحى عودة الملكية قد عرضت لنا صورة المجتمع أشد اصطناعا مما عرضته علينا ملاحى جونسون ، فلقد كانت هذه الملاحى المهذبة أكثر اصطناعا بمراحل من ملاحى إزدج وكولجرىف . لقد كانت الملاحى تنزه عن إيراد معظم الخلاعات وألوان المجنون التي كانت تشوه الملاحى القديمة من وجهة نظر النقاد الأخلاقيين ؛ أما الدسيسة فكانت سوقها نافقة في تلك الملاحى ، إلا أنها كانت دسيسة تستغنى عن الأنظار في أستار مصطنعة . . . وفعلنا عن هذا . . . فند كانت دسيسة تتخللها 'عواطف الرقيقة التي تسمو بها سموا كبيرا ولقد قرر كاتب مقدمة كتاب المسرحية الإنجليزية الحديثة ، أن ملهاة الزوج الشاك : The Suspicious Husband تنفرد من بين الملاحى بأنها مثل 'أسمى للملاحى المهذبة في عهدها الأخير ؛ ونحن نجد في هذه المسرحية ، بالرغم مما تقيض به من

الترخص في مشاهد الشراب والغزل ، مسحة دافئة من العواطف الرقيقة .
ونلاحظ أن ألوان السلوك الحشنة قد حل محلها جو من التأدب واللياقة .
ثم إنه إذا حدث أن وقعت أنظارنا على ما يلوح لنا أنه أمر يمت إلى الرذيلة
يطرف في بعض المواقف التي تقسم بينه من النعان والمق فإن عناصر
الترخص وانطلاق الشهوات الأشد قذارة لا تلبث أن تتلاشى ويحل محلها
روح أكثر احتشاماً ولياقة .

على أننا نجد في هذه الملهة المبهية شيئاً أكثر من أن يكون مجرد هذه
النعمة الأخلاقية التي تفصلها من النمط الأقدم منها عهداً في تاريخ الإنتاج
المسرحي في عالم الملهة . فبراعة التند التي تميز ملامى كونجريف لا يكاد
يكون لها أى شأن فيها ؛ والضحك لا ينشأ فيها من التخييلات ذات الدعابة
الحلوة التي يبتكرها أناس لودعيون أو تروا نصيباً وافرأ من الذكاء ، بل
ينشأ من ضروب التكلف التي يقدم بها هذا المجتمع ذو السلوك المقتل . فهذه
اليدي بتي مودش ومن يلوذ بها من الطرقات ليسوا من الخلق الأصيل في
شيء ، وإن كانوا على جانب من الذكاء في ناحية من النواحي ، لكنهم مع
ذلك لا يضحكونا بسبب حضور بلهتهم وسرعة نادرتهم بقدر ما يضحكونا
بمظاهرهم المتكلفة المستترقة ، وأسلوب حياتهم الشديد الاصطناع . إن
أبطال الملامى السلوكية الأقدم عهداً هم عادة أناس عاديون - أمثال
كيرلس وكورتين ... وبوجارد - أو تلك الذين يضحكونا تارة على أهل
التكلف المباغ فيه أشد المباغة ، وعلى أهل الجمالة الجلاء تارة أخرى . أما هنا
فتصبح الحماقات بمكان البثرة من الصورة ، كما يتلاشى منها الناس العاديون .

صلواة الدبسة :

إن ثمة نمطاً من الملهة استطاع أن يحتفظ بوجوده دائماً تقريباً خلال
المدة الطويلة التي غيرها منذ أنت وجد في أيام فلنشر حتى نهاية القرن

الثامن عشر ، وهو نمط ظل مستقلا بنفسه عن الملهاة السلوكية ، وسليتها الملهاة المبهية ... أما هذا النمط فهو ملهاة الدسيسة . ولعل من النادر أن نجد ملهاة خالصة من هذا النوع . ولكن يوجد عدد لا يحصى من الملامى التى تجعل من الدسيسة عنصرا بارزا من عناصرها ولذا يجدد بنا أن نجعل هذا النمط فرعاً قائماً بذاته . وينشأ الضحك كله أو جزءه فى هذا اللون من الملهاة ، كما يدل عليها اسمها . من صنوف التخفى والدساتس والتعقيدات التى تقوم عليها عقدة الموضوع وفى بعض ملامى قلندر ، وفى جميع ملامى مسز بين Mrs Behn ومسز سنكلير (Mrs Centlivre سنتيم وجنيه) تتركز عناصر الإمتاع كلها فى المعالجة البارة لسلسلة من المواقف التى رسم هؤلاء خطتها رسماً دقيقاً ، تلك الخطة التى تؤدى إلى أخطاء مضحكة لا حصر لها وإلى نهايات مسلية . وهذه الملهاة تقع بوجه الإجمال دون تلك الأنماط التى كنا نتناولها بالفحص بشوط كبير وذلك لصلتها الوثيقة بالهزلة ، وإن اختلفت منها فى أنها عادة لا تستعمل هذا المرحل السمج أو الحوادث القليظة فيما يدعو إليه تطورهما . وفى أحوال كثيرة جداً لا تنهى تعقيدات ملهاة الدسيسة إلى شيء ، اللهم إلا مجرد المواقف المضحكة ، هذه المواقف التى ترجع عوامل الإضحاك فيها إلى ما تعرضه من ألوان التناقض وعدم الملائمة الذهنية . ولا يمكن أن يشتمل هذا النمط من الملامى على شيء من الفككة البارة أو شيء من الفككة بصورة عملية ، بل لا يمكن أن يقبل ولو شيئاً قليلاً من المز ، وكل ما يبد هنا فيه هو ملهاة المواقف الخالصة التى نجد بها قد تطورت كأحسن ما يكون التطور الرفيع المسلى . وملهاة المواقف هذه — كما رأينا — قيمة الذاتية الممتازة ، ويجب أن يكون لها مكانها الكريم بين الأساليب المبصرة لكاتب الروايات المضحكة . على أن مكن الخطر فيها هو أنها تصبح إذا بولغ فيها ، شيئاً تافهاً رتيباً ، ثم لا تلبث مساعرتنا وعقولنا أن تستغتها بالتدريج . ومن مساوئها أيضاً أنه بمجرد أن يبطل ما فى تطور الموضوع

من جدة وطرافة ، فإننا لا نستعصر فيها أى مسرة ، ولا نجد لها أية قيمة .
أما ملهاة الدسيسة فعلى العكس من ذلك تماماً ، إذ أنها أكثر شمولاً وأوسع
أفقاً من كثير من الأنماط الأخرى . والدسيسة التى تعرضها لا تتقيد بزمان
أو مكان ... إنها توجد فى عالم من صنعها هى ، وهى لا تزخر فى لنا سلوك
الناس فى زمن بعينه ، وموضوعها هو البسط المداعب المرح للإنسانية كلها .
ولهذا كان واجبنا ، ونحن نكتب على دراستها أن نأخذ حذرنا ، فلا تقع
فى أحد طرفى الإسراف : يجب أن نأخذ حذرنا فلا نعيها بسبب أن ما يلدنا
منها سطحي محض ولا عمق فيه ؛ ويجب أن نأخذ حذرنا أيضاً فلا نسرف
فى انتشاء عليها بسبب المهارة التى يتطور على ضوئها الكثير من هذه الملامى .
وملهاة الدسيسة تقف على القطب الآخر من طلم الخلق المسرحى ، وإذا وقعت
مسرحة من نوع The way of the world على القطب المقابل ، إذ
أن إحداها تهتم اهتماماً مطلقاً على المظاهر الخارجية للإحساك ، بينما تقوم
الأخرى على البسط الذمنى لحسب . وأسمى أنماط الملهاة ، وبالأحرى ذلك
الذى يلقى أوفر نصيب من الجراح فوق المسرح ، وأوفر نصيب من العناية
فى الدراسة هو ما كان مزيجاً من هذين النوعين بعامة .

الباب الرابع

المنهاة المفحة

إلى هنا نكون قد استعرضنا الملاح الأساسية لتينك الصورتين من صور التعبير المسرحي، وهما الصورة المفجعة، والصورة المضحكة، اللتان اشتهرتا منذ عهد أرسطو بأنهما الصورتان الأساسيتان بين جميع صور التأليف المسرحي؛ واللذان تصلحان في الوقت نفسه لأن تكونا مقياساً للنظر في أنماط أخرى؛ على أنه كان يوجد في أيام اليونان فضلاً عن هذين النوعين المسرحية الساتيرية Satyric وهي نوع يختلف عن الملهة وعن المأساة على السواء؛ بينما كان بعض الكتاب المسرحيون يلتجئون أحياناً أخرى من المسرحيات متفرعة من المسرحية المفجعة العادية التي تنتهي بالوفاة، أو يدخلون بعض عناصر التضحيك في روايات ليست مضحكة بحال من الأحوال. على أننا نجد ما هو أكثر من هذا في تاريخ المسرح الروماني، فقد كان ثمة كاتب لاتيني واحد على الأقل، ربما كان يأخذ بسنن الملهة الإيحائية الأكثر تحرراً، يجرى تجاربه في كتابة مسرحية مضحكة ذات شخصيات مأخوذة من أساطير البطولة وأفاقيص الآلهة. وعلى هذا فقد كان ثمة سلف كلامي صالح لهذا النمط من المسرحية، أو بتعبير أدق لأنماط من المسرحية كانت تبرز فيها توابع المأساة والملاح العادية بصورة أو بأخرى. وعند ما قام مسرح جديد في أثناء عصر النهضة، وبخاصة عندما أخذ هذا المسرح يزدهر في إنجلترا، حيث أتاحت حرية التقاليد الرومنسية الفرصة لتطورات أبعد مدى، أخذ هذا الاتجاه نحو المرح بين النوعين يزداد أكثر فأكثر، بما كانت تتيحه قيام أنواع متباينة تبايناً شديداً، منها الملهة الرومنسية، والملهة المفجعة لصاحبها يوموت وقلنتشر، والمأساة التي يتخطاها كثير من التفرج المضحك؛ ثم قصائد فضلاً عن ذلك كله، وبفضل ما حدث من التبدل في وجهات النظر الاجتماعية، الملهة العاطفية الرقيقة حيث كان الضحك يُمنح جانباً في سبيل تأملات أخلاقية وأنجمن عاطفية

نظريات في الملهة القبيحة :

إن مشكلة الملهة المفضية والمأساة ذات النهاية السعيدة القرية الصلة بها هي من المشاكل التي طالما تناولها الأقدمون بالبحث . ولقد كان نقاد النهضة الإيطاليون لا يرون بأساً في معظم الأحوال في أن تقضى المأساة نهاية سعيدة . وقد كان جيرالدى شنتيو G . Cinthio ، وسكالجر ، وكاستيلفرتو يميزون هذا النوع بالإجماع ، وتبعهم في ذلك كثيرون من أصحاب النظريات الفرنسيين ، أمثال لاثاي La Taille وفوكلان Vauquelin ولم يكونوا يحفلون عادة إلا بفرق واحد هو أن النهاية السعيدة في المسرحية الجدية لا تبدو كونها نهاية لا تحقق فيها كارثة بأحد ، أما في الملهة فالكوارث أشياء لن تهدد أحد في نهايتها ولقد رأينا في بحثنا لوحدة العمل (أي وحدة الموضوع) أن المشكلة الفرعية الخاصة بعلامه ، أو بالأحرى محور المرجع بين عنصرين غالسين من الأسمى والضحك كانت من المشاكل التي توفر عليها الباحثون كثيراً ؛ وكان البعض يحاولون الدفاع عن هذا النمط الحديث بالاستشهاد بالطبيعة . ولا مندوحة من استبعاد هذا الدفاع من النظرة الأولى ، إذ أن احتذاء الطبيعة احتذاء صادقاً ليس هو المحك الذي يكشف عن قيمة المسرحية ؛ وكفى الطبيعة من أشياء لا يمكن أن يرضى الذوق السليم عن مسرحتها ، ولا بد من العناية بإقامة الانسجام في عملية المرجع بين الأساليب المختلفة للحياة العادية قبل أن نجتمع بينها بصورة فنية في مسرحية واحدة . إن المسرحية تقوم على الحياة ، لكنها الحياة المختارة المستنتجة المتسقة الأجزاء . إنها تصور أحوال عقولنا وقلوبنا محررة ، وقد وضعت بمعمل عنا في صورة تأخذ على العيون مساربها . إن المسرحية ليس لها قوانين خاصة بها فقط ، بل إن لها لمميزات خاصة بها أيضاً . إنها الحياة والأخلاق الإنسانية تَسَامِيَتَا بهما ووضعناهما فوق مستوى من الوجود جديد ، حيث

تسيطر قوانين أخرى وعادات أخرى غير تلك القوانين وهذه العادات التي تسيطر في هذه الأرض ، ولهذا فنحن لا نستطيع أن نتقد هذه المسرحية من وجهة نظر الوجود الطبيعي .

المرج بين المأساة والمهزلة :

ونحن حينما نقفل من النظر المجرد إلى التطبيق العملي ندرك من فورنا ، وحينما نستعرض أولا تلك الروايات المفجعة التي أجاز المؤلف أن يدخل فيها عنصراً معيناً من العناصر الضاحكة ، أن مثل هذه المادة الضاحكة يمكن استخدامها بأغراض ثلاثة جد مختلفة ، وفقاً لأهداف الكتاب المسرحيين الأساسية ، وهكذا يمكن استعمال العنصر الضاحك ، بادیء ذي بدء ، بوصفه عنصراً مابيناً للعنصر المفجع لحسب . وفي هذه الحالة ندر أن يشير ، أو أن يقصده أن يشير ، أى شيء من الضحك . ومشهد البواب (الحاجب) في مسرحية ماكبث هو مشهد ضاحك إذا شئنا أن يكون كذلك ، إلا أنه يكون نوعاً من التلويح البشع الذي لا نستخدمه إلا لنزيد من شناعة الحوادث الجارية داخل القصر ، فهو بدلاً من أن يخفف من وطأة التوتر المفجع في سلسلة حوادث الموضوع ، يزيدنا ضيقاً على إجابة كاميرون . ومثل هذا الأثر يحدث مزاج المهرج في مأساة الملك لير ، ذلك المزاج الذي لا يصنع شيئاً إلا أن يزيد في صرامة مشهد الجنون المرعب ، وصرامة العناصر العاصفة ومن هذا القبيل أيضاً مشهد حفصاري القبور في هاملت ، فهو مشهد إن تمكن أجزاء منه ربما أتاحت مهلة من الراحة للمواطف الشديدة التوتر ، قصده تأکید القنوط المفجع بواسطة هذه الإنكسارات الكثيفة الكافية التي راح الحفار يقذف بها العظام البالية والجحاحم الخاوية . وفي الحق إننا لا بد واجدون أن معظم هذه المشاهد الضاحكة في غمرة مآسى شيكسبير هي وجه من أوجه التضاد مع لاذعة الآسى فيها ، وهي لهذا تزيد استعمار هذه اللذعة

ما تبيته في نفوسنا من حالة مفارقة ، بدلا من أن تخفف من تظلي مفاعرنا .
على أننا نجد أن الفرض من هذه المشاهد الضاحكة يكون أحيانا هو التفرج
مننا من إصرار الحزَن ، فشاهد الخدم ومشاهد مركوتيو في روميو وجولييت
على مثال ذلك ، ونحن نجد أن العنصر الضاحك هنا هو عنصر من عناصر التسلية
لخالصة ، وقد قصد به إلى هذه التسلية بالفعل ، قصد به أن يكون متنفسا
إلى الراحة أعصابنا في وسط العمل المفجع ، فكان ذلك فعلا . ولم يكن شيكسبير
يتوسع في تطبيق هذا المذهب في التفرج ، ولو أنه كان سمة ملحوظة في كثير
من مسرحيات الحقبة الأولى من القرن السابع عشر . ومن المحتمل تماما أنه
قد أدرك الصعوبة التي ينطوي عليها هذا المذهب فيما يتعلق بالتنسيق النهائي
للأشخاص الفكاهيين ، وقد جرت العادة بالتخلص من هؤلاء بالموت ، فهذا
مركوتيو يُقتال في روميو وجولييت ومثله برجيتو Bergetto في رواية
Tis pity لصاحبها فورد . على أن نهاية أمثال هذه الشخصيات لا تملأ
نفوسنا بالفكاهة الأصلية للأساء . ونحن نشعر بأن ثمة شيئا غير طيب
في ميثاتهم ، لأن إثارة من الشك تغش في أذهاننا ، والشك من الأشياء القتالة
لروح المأساة ، ثم تأتي في المرتبة الثالثة بعد هذا تلك المشاهد الضاحكة التي
تربط بينها خيوط من الموضوع المنتظم ، والتي ربما كان تطورها وفقا لخطوط
ذاتية لا تتبع فيها غيرها ، تسير في موازاة الموضوع الأصلي ، بل ربما كانت
مستقلة عنه أحيانا . ومعظم هذه المسرحيات القائمة على تلك الخطأ فنية بالتعرض
للكوارث الفنية ، وحيث نخدم مادة الإضحاك أغراض التباين ، كما هي الحال
في روايتي Silver Tassie وجونو والداووس لمؤلفهما سين أو كاسي ، يكون
من الممكن أن تنسق اتساقا تاما والمادة المفجعة ، مهما بلغت هذه المادة
في لحظات معينة من ضجيج وجلبة . إن الضحك الذي يتحول فجأة إلى كهنة

مذهورة ، أو صيحة ألم ... الضحك الذى يأتى فى إثر عمل من أعمال الخوف والرعب بصورة تهكية ماحنة .. إن هذا الضحك يُكوّن جزءاً لا يتجزأ من موضوع أكبر وأهم . ولكن الضحك الذى يقم نفسه بنفسه ، كثيراً ما يكون ضحكاً ناشزاً ولا يزيد على أن يحدث اضطراباً وريبة . لقد كان فى استطاع شيكسبير أن يدخل شخصية مضحكة مثل فولستاف فى تاريخ هنرى الرابع ، إلا أنه لم يكن يستطيع أن ينجح فى إقامة الاتساق بين جانبي الحزل والجد فى ذلك بغير الربط بين المادة الهازلة والمادة الجدية ؛ وبغير إخضاع الأحداث التاريخية لجو الحان . إن لدينا الشيء الكثير من الملاحى المفجعة ، ولكن النماذج التى تتوفر فيها المهارة الفنية الباردة الاتساق من هذه المسرحيات عدد جد قليل ، وذلك لأن روح الفجعة الصادق إن هى إلا عروس غيور من عرائس الفن ، ولغيرتها هذه لا ترضى بأن تقترب من عرشها عروس أخرى . ويجب أن نعترف ، على العكس من ذلك ، بأن اتحاد العناصر المتضادة فى مسرحية واحدة يؤدي فى أحوال كثيرة إلى النجاح المسرحى ، فالمأساة التى تحتوى على نفحة عاطفة ضاحكة من فترات التباين أو التفرج ، والمهابة التى تستثار فيها الأشجان من حين إلى حين هما من المسرحيات التى نأسى إليها ونستظرفها عادة ... هذا ، بينا الميلودراما تنوع مشاهدتها باطراد ... تلك المشاهد ذات الحركة للشيرة الجدية ، المشوبة بنف من التهرج المارل المُسَف . على أننا إذا أمعنا النظر فى هذه الأنماط الثلاثة ، لوجدنا أن النمط الأول يستنهم مادة الضحك لأغراض خاصة به هو ، بينا نجد أن العناصر المحركة للأشجان فى ملاء معينة ، أو العناصر الجدية فى الميلودراما لا تهدف إلى كفالة توتر العاطفة انفعج . ونحن بهذا نعود أدراجنا إلى أحد أحكامنا الأولى ، وبالأحرى إلى ما قلناه من وجود أنواع معينة من الانطباعات (التي تصدر عنها أنواع متناظرة من الفن المسرحى) بعضها يندج فى بعضها الآخر اندماجاً يقوم على المهابة الفنية ، وبعضها يتطلب من جمهور النظارة الانتباه المركز

النم الذي لا ينشغل بشيء سواه . إن الإثارة الناجمة عن الميلودراما قد توافق المرء في سهولة ويسر ، والأشجان العاطفية قد تسير الفكاهة جنباً إلى جنب ؛ أما المأساة في ذاتها فتتطلب : أولاً ، وجوب أن يكون أى تمازج ضاحكاً مطابقاً للنغمة المفجعة مطابقة روحية . ثانياً ، وجوب أن تكون أمثال هذه المادة الضاحكة في مرتبة ثانوية جداً بالقسبة إلى المادة المفجعة .

المهارة العاطفية :

على أنه يبقى أمامنا بعد كل ما تقدم تلك المشكلة الناجمة عن صورة من صور التعبير المسرحي متميزة تميزاً كلياً ، بحيث لا يحمل أن نسميها لا مأساة ولا ملهارة ، وإن كان هذا الاسم الأخير الذى يدخل في هذه العبارة « المهارة العاطفية » قد جرى عليها بكثرة كثرة . والمسرحية العاطفية ليست بالطبع نوعاً واحداً ، وقد كان لها منذ أن نشأت في السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر تاريخ طويل خصب امتد حتى لحق بالعصر الفكتورى حينما تداخلت مع صور المأساة الأخرى وكونت أنواعاً جديدة كذلك . وفي أثناء هذه الفترة الطويلة كلها كان التغير المستمر يطرأ عليها شكلاً وروحاً ، حتى لا نزالنا هنا أمام نمط واحد يمكن التعرف على ملامحه في سهولة ويسر ، بل نزالنا أمام أنماط عدة لا يمكننا أن نتناولها بالدراسة جميعاً ، أو أن نتناول منها نمطاً واحداً بارز المعالم . ولعل في اختيارنا لثلاثة من الصور التى تبدو في كل منها هذه المهارة العاطفية ما ييسر تحليلها تحليلاً تقديراً .

إن المهارة العاطفية لم تكن في أول أمرها شيئاً غير ملهارة السلوك ، محورة في فصلها الأخير . وقد طرأ عليها تحول شديد فجأت من الاتفعال الأخلاقى ، أو تغير سريع في مجرى الموضوع . ومن هذا ما نراه في ملهارة Lovers Last Shift لـ كاتبها سيد ، Cibber وهى الملهارة التى جرى المؤرخون

على اعتبارها البذرة التي نفا منها هذا النوع ، وإن لم يترخوا بجادة الصواب في ذلك ، فالبطل في هذه الملهاة بطل هادى من أبطال المدرسة السلوكية ، ويظل أماننا هكذا حتى نراه في الفصل الأخير يثوب ويتوب ويسلك طريقا من الحياة جديدا ، ولقد كان سهواً ، كما نص على ذلك هو نفسه في ختام روايته ، رجلاً أخلاقياً :

ولكنى أقولها مرة أخرى

لقد ظل فاجراً مغتلباً أكثر من أربعة فصول يا سادة !
ونحن نلاحظ أن هذا النقط في تلك الصورة الغريبة ليس له أهمية خاصة ، إذ أنه لا يصور إلا مجرد نوع غريب من الملهاة العادية ، شوهرتها هذه الخاتمة التي لا تلسم نبياً مع بقية الرواية ، والتي جاء بها المؤلف لالفتى إلا لكي تسير بعض ما كان يحول بالبال من الخلقات الأخلاقية . وهذه الخلقات الأخلاقية التي تسبق فتجول بالبال هي بطبيعة الحال من أتمه ما يليها إليه كاتب . ونحن نلاحظ أن التوبة في ملاهى سسر تسر وادها في الواقع رُكّاما من الآثام .

على أننا إذا مضينا في القرن الثامن عشر قدما ، وجدنا أن هذا اللون الغريب من الملهاة العاطفية (التحولية) آخذ في الانحيار ، ثم تحول عله مسرحية عاطفية صحيحة ، قد تشتمل ، وقد لا تشتمل ، على مادة ضاحكة من نوع ما . فإذا حدث أن اشتكت الرواية على مادة ضاحكة لم نجد لها ناشئة عن الموضوع العاطفى الخالص أو الشخصيات العاطفية الخالصة ، ولكن عن أجواء الرواية التي يسودها جو ضاحك معتاد . ولعل للمثلين التاليين يصلحان لتوضيح تلك النقطة . ففي رواية الهارب The Fugitive لصاحبها جوزيف وشتردسن ، نجد موضوعا عاطفيا جليا يتناول السير ولیم ونجروف وابنته جوليا التي يفكر في تزويجها من لورد دارتفورد . إلا أننا نجد حول هذه القصة الرئيسية سلسلة من الحوادث والنقص الاستطرادية التي يقوم

فهي بكل «الطرز» والثيمات ، قريبا كل من لارون ودونل والأدميرال كليفلاند . ولسنا نبتسم ولو مرة واحدة في الجزء الأول من الموضوع والبسط كله ينشأ من المشاهد الثانوية الأخرى ، تلك المشاهد التي يجعلونها جزءاً أساسياً في بناء ملهاة الطرز . ومن هذا أيضاً ما نراه ، في ملهاة السر The Secret لصاحبها إدوارد موريس ، حيث يشتد التركيز على الناحية العاطفية حينما ترفض روزا الزواج من هنرى بسبب قهرها ، وحينما يرفض هنرى بعد ذلك الزواج من روزا ، بسبب ما يكتشفه من أن قهرحيته كان نتيجة لما صنعه أبوه هو نفسه . فهذا شيء جدى تماماً . والبسط في هذه الرواية أيضاً ينشأ بأجمعه من موضوع ثانوى ضاحك غير الموضوع الأصيل ، يتناول «الطرز» المسكونة من ليزارد وعائلته . فإذن المثالان الكثيرا الدلالة كما يبدوان ، هما برهاتان ناصمان على أنه ليس ثمة في الواقع شيء مما يسمونه الملهاة العاطفية التي تتفق والتقصص الاستطردية ذات الصبغة الضاحكة العامة ، أو التي تتخرط في سلكها .

ومن هذه المسرحية العاطفية في القرن الثامن عشر نشأت مسرحية المشكلة The problem drama في السنوات الأخيرة . فنحن لا نستطيع أن نسمى «بيت دمية» رواية عاطفية ، بل لا نستطيع إطلاق هذا الاسم على رواية مثل «كنديدا» . إلا أننا مضطرون من الوجهة التاريخية إلى التسليم بأن ما كان من أمر روائى الحاروب والسر في نظر أهل الفترة الأولى من عهد الملك جورج هو نفسه ما كان من أمر روائى كنديدا وبيت دمية في نظر أهل زماننا هذا ، وكلا النقطتين يقومان على مبادئ أساسية واحدة ، وليس يحمل أحدهما مختلفاً من الآخر إلا نظرة المؤلف وحدها . وهذا في الواقع يدلنا على أن هذا الاسم نفسه ، اسم المسرحية العاطفية ، هو اسم مضلل : ومستر شو هو بلا شك رجل غير عاطفى في نظره للأشياء . لكنه يتفق

في طرائقه وأهدافه مع موديس ووتشردسن ، ولعلك توافقني على أن المسرحية الأخلاقية ، ومسرحية المشكلة كانتا أكثر لياقة لكي نسمي بهما تلك الروايات التي تتفق أغراضها وتلك التسمية ، وهي الروايات التي شاعت بين عامي ١٧٨١ و ١٩٢١ ، والتي نطلق عليها عادة اسمي "الملهاة العاطفية أو المسرحية الجديدة العاطفية".

نظريّة المسرحية الجبرية العاطفية :

لم يكتب شيء كثير عما يهدف إليه الكاتب المسرحي الذي يأخذ نفسه بالكتابة في هذا النوع من المسرحيات ، إلا أننا نثر على قليل من الفقرات التي قبلت في هذا الموضوع ، وبخاصة منذ القرن الثامن عشر ، وهي فقرات تصلح لإلقاء شيء من الضوء عليه . والظاهر أن أول من عني بهذا البحث هو ديدرو في موضوعه عن الشعر المسرحي (سنة ١٧٥٨) ؛ ويبدأ الكاتب الفرنسي بحثه هذا بقوله "إننا عبيد العادة ، وأن هذا لا يصدق علينا في شيء بمقدار ما يصدق علينا في ميلنا نحو المسرح . وديدرو لا يؤمن بأن المأساة والملهاة هما فقط النوعان الممكن وجودهما في فن المسرحية ، بل يقول بوجود "الجواري" ، كثيرة بين هذه وبين تلك . وهو يضع أدينا بوجه الإجمال على أربعة أنواع رئيسية : ١ - الملهاة البهجة ، ٢ - الملهاة الجديدة ، ٣ - والمأساة العائلية الفصحية ، ٤ - ومأساة العظماء . وهذا التقسيم لا ينقصه عدم الدقة بطبيعة الحال ؛ لأنه لا يمكن أن يكون ثمة أي فرق هام بين المأساة التي تكون شخصياتها من أرومة وضيعة ، والمأساة التي يكون بطلها ملكا . ولكن هذا ليس بيت القصيد ، إلا أن الذي له قيمته هو تسليم ديدرو بوجود "ملهاة جديدة" ، و "مسرحية جديدة" ، وتميزهما بتمييزاً قاطعاً عن المأساة والملهاة . إن ، "الدراما" عند ديدرو تتميز من هاتين بفرضها : تتميز من المأساة بفتحها عن معالجة ظلمات

للدنيا وتعامساتها ، ومن الملمة بعدم تقدمتها في تحفير الرذيلة والعنبر على أيدي من يقارفونها ، بل باهتمامها بنشر الفضائل ، وهداية الإنسان إلى واجباته وترسيخها في ذهنه . وبالأحرى إن كل عمل الكاتب المسرحي الذي يحاول أن يكتب «درامة» ، هو عمل أخلاق ، بمعنى أن يفلسف عن الأمثلة العليا للحياة الاجتماعية ، لا أن يفلسف عن أمور ما وراء الطبيعة ، كما يحدث عادة في المأساة .

ولقد ظهر بعد موضوع ديدرو عن فن المسرحية بحث آخر لبومارشيه اسمه : بحث عن المسرحية الجديدة - (أو النوع المسرحي الجديد)^(١) وذلك في سنة ١٧٦٧ . وعند بومارشيه أن الغرض من المسرحية الجديدة هو إثارة اهتمام جمهور من الناس في المسرح ، وجعلهم يسكبون الدموع بسبب موقف من المواقف إذا هو حدث في واقع للحياة لنشأ عنه هذا الأثر ذاته في قلوب هؤلاء الناس . وأول ما تضمنه بحث بومارشيه هنا - وقد أكداه الناقد بحق - هو أن «الدرامة» مرآة للحياة . فهو يقول : «إذا كان المسرح صورة صادقة لما يحدث في هذه الدنيا ، فواجب بالضرورة أن يكون لاهتمامنا الناشء من ثمة علاقة وثيقة بطريقتنا في ملاحظة الواقع^(٢) ، أما التضمين الثاني الذي أخذه عن ديدرو فهو أن مشاركة الإنسان إنساناً غيره في حالته الوجدانية هي من يجاها الإنسان الطبيعية :

إن منظر إنسان شريف ألت به الحزن لما يثير الشجن في قلوبنا ، إنه منظر يمس شغاف القلوب مساً واقعياً ، ثم لا يلبث أن يتمسكها ، ثم يضطربنا في النهاية إلى أن نقمص أنفسنا . إنني عندما أرى القضية تضطهد ، وتقع فريسة الشر ، ومع ذلك تظل جميلة ، شأنها إلى الأبد ، جليلة ، شأنها إلى الأبد ، أثيرة إلى قلوب الناس أجمعين ، حتى في حماة التماسه - فحينئذ لا يظل أثر

« الدراما ، التي تعرض لنا هذا كله أثرأ مهما ، مزدوجاً ... لأنها الفضية .
والفضيلة لحسب ، هي التي تستولى على مشاعري ، وتحظى باهتمامي » .
وعلى هذا فيبحث إنمما يهدف إلى الدلالة على أن «الدراما الجديدة موجودة
وأنها نوع طيب من الأنواع المسرحية ، وأنها تزودنا بشيء يبيح له أهمية ،
شيء جذاب له مغزاء وأثره العميق القوى ، وأنها لا يمكن أن تبدو لنا
إلا في أسلوب واحد ليس غير ، هو أسلوب الطبيعة ^(١) » .

ولابس من أن تقدم للقارىء مثالا ثالثاً لهذه النظرية من نظريات التقد
الخاصة بهذا النمط ، نستخلصه من بحث كتبه الشاعر جولد سمث سنة ١٧٧٢
يعارض به الرأيين السالفين ، وقد جعل عنوانه « رسالة في المسرح أو :
مقارنة بين الملهاء العاطفية والملهء المتحكمة ^(٢) » . ومن أعجب العجب أن
يبدأ جولد سمث بحثه هذا برأى من الآراء الكلاسية التي تقول : إن المأساة
تصور تعاسات العقلاء ، وإن الملهاء تصور نواحي الضعف في الطبقات
الروضية من البشر . ثم يعضى من هذه المقدمة فيقرر أن حناننا الأعلى لا يمكن
أن يستثار من أجل الطبقات الدنيا من الناس — وبالأحرى إننا يمكن أن
نعطف على رجل مثل بليسا ريوس Belisarius . أما إذا كان أمامنا رجل
شحاذ فلا يسعنا أن نستعمر نحوه خير الزاوية على أنه يلاحظ مع ذلك أن نمعنا
جديداً من المسرحية قد أصبح محبوباً جداً من الشعب ، وذلك النمط هو الملهاء
العاطفية التي « تعرض لنا فضائل الحياة الخاصة ، أكثر عما نظهرنا على رذائل
هذه الحياة ، وأن التعاسة في حد ذاتها هي التي تركز اهتمامنا في الموضوع

(١) جميع هذه الصفات من كتاب :

Essai sur le genre dramatique, sérieux.

An Essay on the Théâtre or : A Comparison between (٢)
Laughing and Sentimental Comedy.

المعرض علينا ؛ أكثر مما يلد لنا مشاهدة خطايا الناس وأخطائهم ، إن جولد سمح يرفض مثل هذه الفظاعة بلا تردد ؛ ثم هو يقتبس ، تأييداً لوجهة نظره رأى أحد الأعران الذى يقرر وهو جالس بلا حراك يشاهد إحدى هذه المسرحيات العاطفية ، فيقول : « إذا لم يكن البطل إلا أحد التجار من أصحاب الدكاكين فليست أبالى أن يطرد من محل لإدارة أعماله فى . فش ستريت دل . ما دام لديه المال الكافى ليفتح دكاناً جديداً فى شارع سنت جيلز » .

نمائص المسرحية العاطفية :

وهذه اللحظة الرعناء غير المنطقية التى شنها جولد سمح ، تدلنا ، بما لا يقل عما دللنا عليه تهريرات ديدو وبومارشيه الفياضة بالإحساس العميق ، على الصعوبات التى تعترض سبيل تعدد هذا النمط من المسرحية قداً صحيحاً . وقد يكون من المناسب هنا أن نقف لحظة لنرى إن كنا نستطيع أن نتبع سماتها الرئيسية بطريقة أكثر دقة . وفى وسعنا أن نقول ، إذا نحن نحبتنا جانباً تلك « المأساة البورجوازية ، أو مسرحية الطبقات الوسطى التى يلتوى جولد سمح فيخلط بينها وبين المسرحية العاطفية ، فى وسعنا أن نقول إن المسرحية العاطفية لا تختلف من المأساة فى عدم وجود النهاية غير السعيدة قطعاً ، ولكن فى عرضها للنواحي الجدية بهذه الطريقة التى لا تعمل على إثارتنا ولا تحرك فيها مشاعر الرهبة فى المشاهد المروضة علينا ، فافتقارها هذا إلى الإثارة وإبتمام مشاعر الرهبة هو الفارق الرئيسى الهام بين المسرحيتين . وهى بعكس ذلك ، لا تختلف من اللهاة فى كونها تفتقر إلى الحوادث المخصصة للنسيلة لحسب ، ولكن فى أهداف الكاتب المسرحى « الجدية ، أو « الفلسفية ، أو « الأخلاقية » ، ويجب ألا نصحح لاعتقائنا هذا الصدد بأن تضللنا كثرة ما كان النقد يوجهونه من العناية إلى صورة المسرحية فى القرن الثامن عشر . إن الكتاب ليتجهون فى هذا إلى عواطفنا المتجاه سافراً ، وبخاصة عواطف

الحنان والعطف (ومن ثمة هذا الاستمساك «بالفضيلة» في بحوث جولدميث وديدرو وبورماشيه) ودموع «الحنان» والدموع «العاطفية» هي على الدوام اصطلاحات مترادفة شاع استعمالها في القرن الثامن عشر. على أن مثل هذا الالتجاء إلى العواطف ما هو إلا مجرد ظاهرة مؤقته ترجع فيها يظهر إلى الضرورة الرومنسية التي لم يكن منها بد لمقاومة التحجر النحس في ذلك الجبل. وشو لم ير ما يلجئه إلى مغازلة العواطف في مسرحياته، وبكاد هذا يكون الشأن في مسرحيات بيورنسن Björnson. وكما كانت الآراء الوجدانية والأفكار «العاطفية» التي تدور حول «الإخاء الإنساني»، والتي كانت شائعة شيوعا كبيرا في أواخر القرن الثامن عشر، قد أدخلت مكانها للآراء العقلية الخالصة التي جاءت بها النظريات الاجتماعية في الوقت الحاضر، وإن ارتبطتا بعضهما ببعض بروابط أساسية، فكذلك ارتبطت عاطفية مسرحيات عصر جورج ومبرحيات شو برباط وثيق... وإن تسكن الأولى تستعمل الطريقة العاطفية، والثانية الطريقة العقلية... وهذا هو كل ما في الموضوع.

فأهو إذن ذلك المنصر المشترك بينهما؟ إن أهمية الإصرار على عبارة «الواجبات الإنسانية» تتجلى هنا... والملاحظ أننا لا نجد معالجة لهذه المشكلة في أي من المأساة أو الملهاة. وأنت لا تستطيع أن تقول إن هذه المشكلة قد أثرت في «ماكبت»، وبالأحرى: هل من الخير للإنسان أن يفك من أساليب المغريات أو أن يقع فيها؟ وهل في «هاملت» مشكلة ما حول الإصغاء للشبح؟ وهل يقضى لك أن تصفى بعناية وامتثال إلى ما يقوله لك شبح أبيك أو لا تصفى؟... إن هذا كله لم يكن أكثر من مجرد حاقة. إلا أننا نجد أن «المسكاة» قد تأكدت في هاتين الملهاتين من ملامى القرن الثامن عشر، وهما الملهاتان اللتان اتفقنا على أنهما نموذجان يمثلان لتوجههما^(١) في الملهاة الأولى نجد أنها الملاقة بين الأب والإبنة، وذلك عندما يريد الوالد

أن يدفع بابطه إلى ما يبدو تماماً أنه زواج وخيم العاقبة ؛ وفي الملهاة الثانية نجد أنها العلاقة بين عاشق وخطيبته ، فن جهة لأنها فتاة فقيرة تحت الوصاية ، في حين أنه ابن رجل واسع الثراء . ومن جهة أخرى حينما يكتشف حبسها أن فقرها يرجع إلى أن أباه هو الذى احتجز مالها بالفش والخديعة . فهذا بحق مسرح يقوم على الأفكار العاطفية ، ولهذا كانوا يكتبون له مدفوعين بنفس الأغراض التى كانت تدفع من يكتبون لمسرح الآراء التى تقوم على العقل الخالص الذى قيل فيه الشيء الكثير في مطالع القرن العشرين الحاضر . وهذه المسرحية تختلف من تلك فى أنها تقدم لنا شيئين : المشكلة ، ثم الحل الذى يقوم على أساس الإيمان بالفضيلة الطبيعية ؛ بينما يحاول مسرح الآراء العقلية الحديث أن ينظر إلى الحياة فطرة فلسفية ثم يهمل في كثير من الأحيان أن يقدم لها حلاً ؛ إلا أن أهدافهما مع هذا كله متماثلة .

مسكلة المذهب الواقعى :

إن ديدرو وبومارشيه يحتاجان في دفاعهما عن هذا النمط بأنه يقوم على أساس من الواقعية . وذلك لأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بواجبات الإنسان في الحياة العادية . وهنا نعود أدراجنا إلى هذا الرأى الذى دمج عليه السرف القديم ، والذى قر في الأذهان للقول الذى قاله شيشرون عن المسرح وهل هو مرآة الحياة ؟ . ولقد رأينا أنه لا يمكن أن يوجد برهان منطقي يؤيد الرأى الذى يذهب إلى أن أى نمط من المسرحية يمكن أن يقوم على أساس من المذهب الطبيعي الخالص . ومع هذا فقد كان ديدرو وبومارشيه على حق حينما ذهبا إلى أن المسرحية العاطفية التى أسهما في خلقها كانت تصور شخصيات هى بالرغم من ظاهرها المصطنع أقرب إلى الشخصيات الطبيعية من الشخصيات النموذجية في المأساة أو الملهاة . فالبطل في المأساة هو شخص غير عادي ، رسبه المؤلف بمقياس فوق مستوى البشرية العادية ،

أما في اللهاة ، فالشخصيات المسرحية هي أنماط فقط ، وللأحداث في كل من المساة واللهاة مسحة من الشيء غير العادي ، وذلك لأن المساة تنظر إلى الحياة بمنظار أسود مُقطّع ، في حين تنظر إليها اللهاة فترتها إلى واد بهيج ضاحك خال من الموت والكوارث ، على أن الشخصيات في الدراما تكون مرسومة عادة بوصفها أفراداً . وتستثار عواطفنا ، أو تستحث أذهاننا بحيث يتولد منها ، أقل ما يتولد ، اهتمام فكري بمسائر هذه الشخصيات ، وذلك بينما تكون الأحداث مرسومة بهذه الطريقة التي نجعلنا مدركين دائماً للعلاقة التي بين المشاهد القصصية وبين تقدم الحياة التي يبتنا . ولم يكن ميسوراً والحالة هذه للكثيرين من الكتاب المسرحيين في هذا المجال أن يفعلوا شيئاً أكثر من أن يحاولوا تسجيل أشياء ذات مسحة طبيعية ، وكان نصيب محاولتهم تلك هو الإخفاق الشديد في الوصول إلى أي تأثير مسرحي صحيح ، وليس بنا حاجة إلى أن نفوض مرة أخرى قيامهم من ذلك كله ، وحبسنا هنا أن نؤكد من جديد تلك الحقيقة الجوهرية ، وهي أن المسرحية مهما كان نوعها لا يمكن أن تقوم على أساس من محاكاة الواقع ، إن أعظم الأخطار التي تواجه كاتب المسرحية العاطفية أو مسرحية المشكلة تنحصر في هذه النقطة ... وهذا حق لا مراد فيه ؛ وذلك لأنه من اليسير أن نبط بهذه الصورة من الصور المسرحية إلى مستوى أدنى ، ومن ثمة تفقد هذا القبول وتلك الإحاطة اللذين هما هدف الفنون في أرفع صورها .

الآن نذكر التي تلعبها الدراما فينا :

لقد رأينا أن هذا النمط من المسرحية يهدف أول ما يهدف إلى تصوير «واجبات الإنسان» ، بأوسع ما استعملت فيه هذه العبارة من معان ، وأنها بتصويرها تلك الواجبات الإنسانية تقترب نحو الحياة الواقعية أكثر

مما تقترب منها المأساة التي تعالج أمور ما وراء الطبيعة، وأكثر مما تقترب منها الملهة التي تعالج عادة شئون الفكر؛ وفي وسعنا أن نصرخ ذلك بعبارة أخرى فنقول: إنه بينما تعالج المأساة الإنسان في علاقته بالكون وما ينتظره من الموت بوصفه مشكلة أزلية ذات مغزى رهيب... وإنه بينما تعالج الملهة الإنسان، المفكر المستمتع بأطاليب الحياة؛ في علاقته بأخيه الإنسان، وهو مشغول عن الموت بوصفه شيئاً غير ذي بال في مسرات الحاضر، ثم وهو مشغول عن الكون الأكبر في لذائذ السلطة التي هو فيها؛ نجد أن «البرامة» تحاول أن تعالج الوجود الإنساني من وجهة نظر الحضارة العادية، المدركة للذات، لكنها تعالجه دون الإشارة إلى اعتبارات ما وراء الطبيعة، موجهة أكثر اهتمامها إلى العلاقات الاجتماعية، لا إلى المشكلات المعنوية المجردة؛ ومشوقة إلى البحث، لا في المتع السريعة الزوال لحسب، بل فيما يؤمن السعادة التي تبقى على الأقل إلى ما بعد اللحظة التي نحن فيها. إن «البرامة» أشبه برجل يملك خراقة من التنقود، ثم هو عارف كل المعرفة بقيمة الثروة، ودائم التفكير في خير الطرق التي تمكنه من الاقتصاد لكي يزيد فيها بدخره. أما المأساة فأشبه رجل تسهر الثروة في نظره مجرد خيال لا قيمة له بالقياس إلى ما يحضاه من القدر والفناء، وأما الملهة فأشبه رجل يعتبر ملذات الساعة هي الشيء الحقيقي الوحيد، وأن ما تملكه يدها في تلك الساعة هو الوسيلة الوحيدة للحصول عليها.

فعل وجهات النظر هذه تتوقف الآثار التي تطبعها تلك الأنماط الثلاثة في أذهاننا. ولقد عرضنا من قبل تلك الآثار التي تحدثها فينا المأساة والمهة؛ ومن اليسير أن ندرك أن الطابع الذي يحددته البرامة، فينا هو ذلك الذي يميزها في الواقع من كل من المأساة والمهة. إن ذلك الطابع ليس مجرد طريق وسط بين المأساة والمهة، كما وُهم البعض،

(٢-٢٤)

ولو أن الاعتقاد بأن هذا هو الواقع يمكن أن يلفح بسهولة من أن الدراما، لا تبلغ من الرهبة ما تبلغه المأساة ، ولا تبلغ من اليهبة ما تبلغه الملهاة . إن الدراما ، شيء جد مختلف من المأساة والملهاة ، وذلك لأنها تقوم على أساس من الحياة مختلف عن أساس كل منهما . إن الدراما ، هي في جوهرها تمثيلية الحضارة الراقية ، وتطورها منذ سنة ١٧٥٠ يتصل لهذا السبب اتصالاً وثيقاً بالمشكل الاجتماعي التي برزت في الحقبة الحديثة . وهي تهتم بكل المسائل المختصة بالإنسان بوصفه كائناً ومتحضراً ، إنها تبدأ بالبحث في مشكلة القانون الأساسية ، ذلك الشيء الذي ابتكره الإنسان ليعارض به الطبيعة ، وكان أول ما فعلت هذا في مسرحية شيكسبير : دقة بدقة Measure for Measure ، ثم تنتقل بعد هذا إلى مسائل أخرى ذات أهمية خاصة تتصل بسعادة الإنسان بوصفه فرداً في مجتمع يحكمه القانون ، ومن ثمة تنتقل إلى مشكلة الحب والزواج والقانون الأبوي . وهو الموضوع الذي استنزفه الكتاب استنزافاً في القرن الثامن عشر . ثم تتسع الدائرة فتتناول الأهواء الاجتماعية ومصائر الطبقات داخل دائرة الهيئة الاجتماعية ، على مثال ما تناوله في مسرحية « اليهودي » لكانها كهرلاند ، ثم يرداد مدى اهتماماتها انشاما ، وفي سرعة عجبية حتى لتشمل أي شيء يتصل بطريقة من الطرق بالكيان الاجتماعي — كتركز المرأة في بينها (كما في بيت دمية لإيسن) ، ومشكلة العفة قبل الزواج (كما في جونتلت Gauntlet للكاتب بيورنسن) ومشكلة الأحياء القلقة المكتظة بالسكان (كما في بيوت العراب لثور) والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية (كما في رواية الطائفة Cast لروبرتسن) وحتى أسس الحكومة السياسية (كما في عربة التفاح لثور) ، وفي بعض الأحيان تطغى القوة الاجتماعية على ما عداها في المسرحية ؛ وفي بعض الأحيان تصب في صورة تجعل التسلية القصصية طاغية على الجو الاجتماعي (كما في مسرحية

Barretts of Wimpole Street لستر بيسر) حيث نلاحظ أن العواطف أو طابع الدراما ، لا تستأثر بأقل مما تستأثر به في روايات إيسن ومن يسجون على منواله .

وإذا كان لكاتب الدراما القدرة التي تنبئ الكاتب المسرحي الأصيل ، والتي تتيح له التركيز وحسن التصوير ، فإن الدراما ، تستطع ، عن طريق الربط بين المشكلة الخاصة التي تعرضها ، وبين أشباهها من مشكلات الحياة ، أن تضمن إحداث طابع الشمول والإحاطة نفسه الذي تتميز به المأساة والملمة . إن تلك المحاولات الفجة في المذهب الواقعي لن تحقق ذلك ؛ ولكن حينما تكون الأحداث المسرحية والشخصيات المسرحية صفة مختارة من أحداث النهر ورجالاته فإن علاقة ذلك بمشكلات الحياة الاجتماعية بوجه الإجمال سوف تحدث كما لا يخفى ذلك الطابع الأفصح مدى ، والذي لا يمكن اعتبار الدراما ، شيئاً عظيماً ما لم تقسم به . ومن ثمة الدراما ، الحق كل الحق أن نعدها واحداً من الأنماط الرئيسية للتعبير المسرحي . وفي الحق ، إنه يمكن أن يقال إن الدراما هي خير الصور النموذجية للمسرح الحديث ، وذلك بسبب ما هو حادث فعلاً من سرعة صيرورة كل فرد مجرد جزء من الهيئة الاجتماعية ، وبسرعة لم يشهدها العالم من قبل . ولعل من شأن الحياة الاجتماعية أن تعد من نظرتنا الصوفية للكون ، وذلك لأن واجباتها المتعددة الجوانب واجبات مذهلة عميرة ؛ ثم إن الحياة لم يعد يمكن أخذها بمثل ما كان يأخذها به عظامير الأزمان الغابرة ، حينما كانوا يأخذونها في يسر وفي ابتهاج وفي عدم مبالاة . ولهذا كانت الدراما ، وبسبب إصرار كتابها على تناول تلك الشؤون التي تقهم نفسها على تفكيرنا بالرغم منا ، هي على ما يظهر ، أنسب الصور المسرحية للتعبير عن مُشْئ الجبل الحديث ؛ وهي لهذا السبب تفتقر إلى مزيد من

عناية علماء النقد ، لا يقل عما تفقر إليه الأساسة والمناهة ، وهما النوعان اللذان طال عليهما الأمد .

على أننا ننظرنا فيما على هذا النحو . لا يمكن أن نستخدم في تناولنا لها أيًا من المقاييس التي تتيحها لنا الحقيقة والواقع ، إن « الدراما » لا ينبغي أن نتناولها عين الفاحص إلا على أساس أنها فن من الفنون ، لأنها ليست أقل من سائر الفنون من هذه الوجهة ، ونحن وإن سلينا بوجود اتباعنا لطريقة قربنا من الحياة الواقعية هنا ، فإن هذا الاقتراب لن يصل إلى الواقعية على الإطلاق . إن لنا على التحقيق أن نرفض أي مسرحية من هذا النوع تكون المشكلة فيها مقدمة في صورة ملفقة يجعلها تتجاف الأصول الفنية ؛ وذلك لأنه من التفتيق على الفن نفسه أن تعالج مشكلات الحياة في نشاطه ، إلا أن واجبنا مع هذا هو أن نحكم على القطعة وفقًا لأهدافها ، وليس وفقًا لما هو جارٍ بيننا من شئون الحياة . ولك أن تصنع مسرحية بيوت العراب موضع التجربة ، وتتناول بالنقد منها ما تشاء فيمكنك أن تقول بعد هذا إن الواقع كما صورها الكاتب لا يمكن أن تقع في دنيا الواقع بما يتفق تمامًا وما رواه من أمرها ، على أن هذا لا يهتنا ، لأن المشكلة الأساسية مقررة تقريراً جريئاً ، وفي هذه المسحة الرفيعة من الصدق التي تجعلها المشكلة نموذجية . ولنا أن نقول إن هذه المسرحية ، إذا حكنا عليها كقطعة من الفن ، وبعد ما شهدناه من تقرير للمشكلة في خطوطها الكبيرة لنا أن نقول إنها مسرحية متجانسة الأجزاء ، وهي لهذا تستحق الثناء . ومن ثمة ، فمجرد التزام الصدق بالحياة الواقعية ، لا يعني شيئاً في عالم المسرحية بالمرّة ، إلا إذا فسرناه وفقًا لهذه الخطوط الكبيرة .

خاتمة

إن استقلال المسرحية هذا ، ذلك الاستقلال الذي حققه أرسطو منذ عهد طويل ، لا بد أن يبدو في الأنظار واحداً من ميزات هذا الفن الخاص من أعمال الأدب ، وذلك لما يبدو من أن المسرحية تزج جميع فنون الأدب كلها في كونها تستمد حياتها نفسها من أعمال وأفكار الإنسان الذي ماله إلى الموت والفناء . ومع هذا ، فالحقيقة التي تبقى ثابتة لا تزجر هي أن المسرح مهما حاول تصوير الشخصيات البشرية ، كان واجبه دائماً أن يلتقي عليها ضوءاً من المثالية بحيث تبدو ساجدة في عالم خاص بها ، وهذا العالم لا يمكن أن يفهم فهماً تاماً إلا بعد أن نبذل ما في وسعنا لتقصي تلك العناصر التي يبدو أنها مسحات عامة بين جميع العظماء من الكتاب المسرحيين . لهذا كان هنا مناط العقول لمن يحاول هذه المحاولة التجريبية ، ولك أن تقول المبثورة ، لتقصي والتحليل ، التصنيف ، بقدر الإمكان ، لخصائص ذلك الفن الذي سحر الملايين في قرون من بعدنا قرون ، والذي وهب للعالم عبقریات رجال من حراز إسكيلوس وسوفوكلس وشيكسبير ، كما وهب تلك البهجة وعظف التندر والضحك الخصب الذي جادت به قرائع رجال من أمثال تيرانس وموليير وكومبريف .

ولقد اتضح من هذا البحث أن الغدائي كانوا على حق كل الحق حينما أقاموا طريقتهم في النقد على مبدأ تصنيف المسرحيات بحسب أنواعها ، وهي الطريقة التي لا تختلف عن طريقة النقاد السكسنيين . والحق أن ثمة على ما يظهر آثاراً ذهنية أنموذجية مميّنة يحاول الكاتب المسرحي أن تنطبع في آذهانه النظارة ، ثم إنه وإن أمكن المزج بين هذه الآثار أحياناً ، فإن التحليل منها قط هو الذي يتم له التجانس في عملية المزج هذه ؛ على أن أكثر

هذه الآثار أمية هو الطابع الرئيسى منها ، أما الآثار الأخرى فيجب أن تكون تابعة له ، ثانوية بالقياس إليه . والظاهر أن أربعة من هذه الآثار هى التالية من بين الآثار جميعاً ، وهذه الآثار الأربعة تعتمد على الاتجاه الفلسفى الذى يتجهه الكاتب المسرحى نحو الحياة ... وكاتب للمساة لا ينظر إلى الإنسان بوصفه مجرد كائن من الكائنات الحية ، ولكن بوصفه قسماً وروحاً Sub specie aeternitatis . وكاتب للمهاة الفكاهية ينظر إليه نفس هذه النظرة ، إلا أننا نلاحظ أنه بينما يكون كاتب للمساة جاداً مستولياً عليه الرعب بسبب ما يواجهه من ضخامة السكون ، نجد كاتب للمهاة الفكاهة ينظر إلى كل شيء من أمور هذه الدنيا على أنه مجرد مزحة مثيرة للمواطف . وما الحياة عنده فى الحقيقة إلا حلم . أما فى المهاة العادية فالأمر جد مختلف : إن الحياة هنا هى شيء ابن لحظته ، وابن لحظته فقط ... شيء الضحك والابتسام ، مجرد من التفكير فى غد ... وقد يكون ذلك شيئاً قاسياً ، لأننا نتعود بذلك من عواطفنا حيال الغير ؛ وكل من لا يشغل باله ببنى غير سعادته هو لا يزيد على أن يكون إنساناً خفيفاً وهدفاً طلياً لسخرية الناس به وضحكهم عليه ؛ وهذا بينما يرى كاتب الدراماة ، ، آخر الأمر ، ينظر إلى الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً وبوصفه ، إلى ذلك ، شخصاً تخدق به القوانين والتقاليد ، وبوصفه مخلوقاً لا يطمئن إلى سعادته إلا بغيثين — بتحسين هذه الأوضاع الاجتماعية البالغة السوء ، وتحسين أحوال المجتمع السيئة كذلك ، ثم بقضية الملاممة بينه هو نفسه وبين ظروفه فى هذه الحياة . إن الموت فى الطابع — وبالأحرى فى المساة — هو البوابة المرجبة الموصلة من هذه الحياة الدنيا إلى المجهول الذى وراءها . والموت فى الطابع الثانى — وبالأحرى فى مهاة الفكاهة — هو شيء لا ينظر بالبال فى غمرة الحلم . وفى الطابع الثالث ؛ أى فى المهاة العادية . يجعل الإنسان فكرة الموت وراء ظهره فلا يفكر فيه ، وذلك لأنه لا شأن له بمباهج اللحظة التى يعيش فيها . أما فى الطابع الأخير ،

التي نحدثه الدوامه ، فلا يكون الموت إلا مسئلة تقاليد ، مسئلة أمان
وتواييت وجنازات ... خاتمة لوجود يقوم بأجمعه على التسليم بالفواتين
التقليدية التي فرضها الحضارة . فهذه الطوائع الأربعة تصور الطرق الرئيسية
الأربعة من طرق نظرنا إلى الحياة . ولم يكن من سبيل الصدفة أن تكون
الغالبية من المسرحيات . قديمها وحديثها ، واحدة من هذه الأنواع الأربعة ،
وذلك لأن فن المسرحية ، وهو ما هو في استقلاله ، وعدم خضوعه لأي
قانون غير قوانينه الناجمة من طبيعته نفسها هو ، بعد كل الذي قلناه ، نظرة
مركزة ، عكس الإنسان فيها أهم العناصر الجوهرية التي يتألف منها تفكيره ،
ولعلها عبرت له عن هذه العناصر الجوهرية بطريقة أكثر جلاء ، وأشد
روعة ، وأبلغ إيجازاً من أي وسيلة فنية أخرى اهتمت إليها القرائح .

فهرس الأعلام

« أ »

أبين ١٣٠ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٧٢ ،
 ١٧٨ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ٢٠٧ ،
 ٢٤١ ، ٢٧١
 ابن رشد ١٣
 أنيس ٩
 أرديج ٧٤ ، ٢٨٧ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤
 ٢٤٦ ، ٢٤٨
 أثنابوس ٨ ، ١٩٩
 إنياردز ٢٤٧
 أدبوت ١٩ ، ٦٦ ، ١٤٧ ، ٢٦٧ ،
 ٢٨٧
 أوتر — (وليم) ٣٤
 أوستوفا ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٢٩ ، ٣٥
 أرسطو : من ٣ - ١٠ ، ١٣ ، ١٥ ،
 ١٦ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ،
 ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ،
 ٧٣ ، ٧٤ ، ١٢٣ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ،
 ١٥١ ، ١٥٤ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ،
 ١٨١ ، ١٨٢ ، ٢١٦ ، ٢٢٠ ،
 ٢٢٥ ، ٢٤٤
 أرتشر ٢٤
 أرنولد ٦
 آريون ٤ ، ٣٠
 إسخيولس ٣ ، ٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ١٧٨ ،
 ١٣٤ ، ١٥٠ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ،
 ١٨٥ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ١٩٢ ،
 ١٩٥ ، ٢٠٧ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨ ،
 ٢٤٧ ، ٢٧٣
 أغلاطون ٧ ، ٧٩ ، ٧٢
 أكشورد — (جون) ٥٩
 أكيوس ٩
 البريتنو ٢٤٦

ألفوس ١٤

الفيري — (هوريو) ٧٧ ، ٨٨ ،
 ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٧٨ ، ١٨٩ ،
 ١٩٢
 أوتواي ١٧٩ ، ١٤٦ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ،
 أوجيه — (فرانسوا) ٦ ، ١٧ ، ١٨ ،
 ٥٦
 أوزان ٢٠٦
 أوفيد ١٧
 أوكل — (سان) ١٥٦ ، ١٨٠ ،
 ٢١٢ ، ٢٣١ ، ٢٥٧
 أوكل — (مزر) ٣٥
 أوليل — (أوجين) ١٨٠
 أوليدور الأخيل ١٢

« ب »

باري — (سير جيمس) ١٥٦ ، ٢٦٨
 باكينوس ٩
 بانكس ٢٣٦
 باتهام ٢٤٤
 بيورلسن ٢٦٦
 برادلي ١٦٢
 براندون (توماس) ١٢٧
 بريسون ١٣٩ ، ٢٩٦ ، ٣١٢
 برززنسكي ١٧٣
 برستون ٢٤٧ ، ٢٤٨
 برولليز ٢٤ ، ٣٣
 برن — (وليم) ١١
 بيس — (رودولف) ٤٧
 بكنج ٢٤٨
 بلا — (جون) ٨٧ ، ١٩٩
 بلونس ٩ ، ١٣
 بليك — (وليم) ٢٧٢
 بولر ١٧

۱۲۶، ۲۱۷، ۲۹۵، ۴۲۶،
۳۹، ۴۳۸
جوس — (جیس) ۱۲۱
چہ ۲۲، ۲۴، ۱۰۱
جیولامو ۲۴۴
جیولالا — (جور) ۱۳

« د »

دائیات ۱۷۵
دانی ۱۲، ۱۲۳، ۲۴۳
دالکو ۱۲۳
درککوتر — (جون) ۷۳۴، ۷۳۷
دریدن ۶، ۱۸، ۵۶، ۶۴، ۶۸،
۷۴، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۱۲۷،
۱۴۷، ۱۸۴، ۲۰۶، ۲۲۷،
۲۶۷، ۲۷۵، ۲۸۹
دکر ۱۵۶
دکتر ۱۹۶
دوکلوس — (الیوس) ۲۶
دیہالیہ ۵۵
دیدیو ۷۰، ۲۰۷، ۳۶۲، ۴۶۵،
۴۶۷

دیو — (لانیار) ۱۷
دیہارت ۷۲
دیہاس — (الکسندر الین) ۹۳
دیوینیز ۸

« ر »

ر. ب. ۲۴۷
رایان ۱۷
رادکلف — (مز) ۲۱
راسین ۱۷، ۷۱، ۸۷، ۱۳۵،
۱۳۷، ۱۹۲، ۲۰۶، ۲۰۸،
۲۷۳، ۲۷۷، ۲۸۸

یولفس ۱۴۸، ۱۷۹
یولویہ ۲۰، ۱۷، ۱۴۵، ۳۶۳،
۳۶۷، ۳۹۵
یون ۲۲، ۲۲۴
یسیہ ۳۷۱
ییل ۳۴۷

« ت »

تاسکری ۱۷۹
تسوی مولیا ۵۵
تسہتر ۲۴۹
تتالان ۱۷
تتارتون ۲۱
تفتیو (جیرائی) ۵۱
تونی ۵۴
توگر — (المر) ۲۳۳
تورن — (ملوک) ۳۱۷
تیمانی ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۲۹،
۴۰۰ — ۳۷۳
تیزز راکل ۲۷
تیدوکس ۸، ۱۹۹

« ج »

جاکسون — (السی بزی) ۹۱
جراہ ۷۱
جریٹنوس — (جورج جو تھریڈ) ۷۵۵
جرین ۲۴۹، ۲۳۰،
جوریونگ ۱۶
جولہ سمٹ ۳۶۵
جولودونی ۷۲، ۹۹
جولودونی — (جون) ۴۶، ۱۷۱، ۲۳۱
جولس — (سڈی آرثر) ۳۵، ۳۴
جولسون — (ین) ۱۹، ۲۰،
۴۷، ۸۸، ۹۱، ۱۰۰، ۱۲۵،

سنکا ۰۱۰۹۱۱۰۱۴۰۲۵۰۱۳۰
۰ ۱۹۳ ۰ ۱۷۲ ۰ ۷۴۶ ۰ ۷۴۵
۲۴۷ ۰ ۷۵۴
سلي ۲۰۱
سوفت ۲۹۱
سونوکلېس ۰۱۸۵ ۰ ۰۸۹ ۰ ۰۸۶
۰ ۱۲۹ ۰ ۱۳۴ ۰ ۱۶۶ ۰ ۱۶۵ ۰ ۱۹۱
۰ ۱۹۲ ۰ ۱۹۳ ۰ ۲۳۸ ۰ ۲۴۱ ۰ ۲۷۳
سيياروس ۷۲
سيونئس ۲۰۷
سيتيرى - (سکون) ۱۸
سيتيارون - (ع - ا) ۰۵

«ش»

شاپلان ۱۲۴
شرک ۲۰۶
شليل ۰۷۳ ۰ ۱۹۸ ۰ ۱۹۱ ۰ ۱۹۰
شلي ۰۲۰۰ ۰ ۷۰۸ ۰ ۷۴۲
شليو - (جيفلى) ۳۵۶
شو - (برارد) ۱۳۹ ۱۳۸ ۱۳۱ ۱۲۹
۰ ۱۴۱ ۰ ۱۴۶ ۰ ۱۶۴ ۰ ۱۶۷ ۰ ۱۶۸ ۰ ۱۶۹
۰ ۱۷۰ ۰ ۱۷۱ ۰ ۱۷۲ ۰ ۱۷۳ ۰ ۱۷۴
شونهار ۱۹۷ ۰ ۲۰۰
شوسر ۱۵۱ ۰ ۱۴۳
شيفرون ۲۶ ۰ ۲۷
شيکيبه ۰۱۳ ۰ ۱۶ ۰ ۱۸ ۰ ۱۹
۰ ۲۰ ۰ ۲۱ ۰ ۲۲ ۰ ۲۳ ۰ ۲۴ ۰ ۲۵ ۰ ۲۶
۰ ۲۷ ۰ ۲۸ ۰ ۲۹ ۰ ۳۰ ۰ ۳۱ ۰ ۳۲ ۰ ۳۳ ۰ ۳۴
۰ ۳۵ ۰ ۳۶ ۰ ۳۷ ۰ ۳۸ ۰ ۳۹ ۰ ۴۰ ۰ ۴۱ ۰ ۴۲
۰ ۴۳ ۰ ۴۴ ۰ ۴۵ ۰ ۴۶ ۰ ۴۷ ۰ ۴۸ ۰ ۴۹
۰ ۵۰ ۰ ۵۱ ۰ ۵۲ ۰ ۵۳ ۰ ۵۴ ۰ ۵۵ ۰ ۵۶ ۰ ۵۷
۰ ۵۸ ۰ ۵۹ ۰ ۶۰ ۰ ۶۱ ۰ ۶۲ ۰ ۶۳ ۰ ۶۴ ۰ ۶۵
۰ ۶۶ ۰ ۶۷ ۰ ۶۸ ۰ ۶۹ ۰ ۷۰ ۰ ۷۱ ۰ ۷۲ ۰ ۷۳
۰ ۷۴ ۰ ۷۵ ۰ ۷۶ ۰ ۷۷ ۰ ۷۸ ۰ ۷۹ ۰ ۸۰ ۰ ۸۱
۰ ۸۲ ۰ ۸۳ ۰ ۸۴ ۰ ۸۵ ۰ ۸۶ ۰ ۸۷ ۰ ۸۸ ۰ ۸۹
۰ ۹۰ ۰ ۹۱ ۰ ۹۲ ۰ ۹۳ ۰ ۹۴ ۰ ۹۵ ۰ ۹۶ ۰ ۹۷
۰ ۹۸ ۰ ۹۹ ۰ ۱۰۰ ۰ ۱۰۱ ۰ ۱۰۲ ۰ ۱۰۳ ۰ ۱۰۴
۰ ۱۰۵ ۰ ۱۰۶ ۰ ۱۰۷ ۰ ۱۰۸ ۰ ۱۰۹ ۰ ۱۱۰ ۰ ۱۱۱
۰ ۱۱۲ ۰ ۱۱۳ ۰ ۱۱۴ ۰ ۱۱۵ ۰ ۱۱۶ ۰ ۱۱۷ ۰ ۱۱۸
۰ ۱۱۹ ۰ ۱۲۰ ۰ ۱۲۱ ۰ ۱۲۲ ۰ ۱۲۳ ۰ ۱۲۴ ۰ ۱۲۵
۰ ۱۲۶ ۰ ۱۲۷ ۰ ۱۲۸ ۰ ۱۲۹ ۰ ۱۳۰ ۰ ۱۳۱ ۰ ۱۳۲
۰ ۱۳۳ ۰ ۱۳۴ ۰ ۱۳۵ ۰ ۱۳۶ ۰ ۱۳۷ ۰ ۱۳۸ ۰ ۱۳۹
۰ ۱۴۰ ۰ ۱۴۱ ۰ ۱۴۲ ۰ ۱۴۳ ۰ ۱۴۴ ۰ ۱۴۵ ۰ ۱۴۶
۰ ۱۴۷ ۰ ۱۴۸ ۰ ۱۴۹ ۰ ۱۵۰ ۰ ۱۵۱ ۰ ۱۵۲ ۰ ۱۵۳
۰ ۱۵۴ ۰ ۱۵۵ ۰ ۱۵۶ ۰ ۱۵۷ ۰ ۱۵۸ ۰ ۱۵۹ ۰ ۱۶۰
۰ ۱۶۱ ۰ ۱۶۲ ۰ ۱۶۳ ۰ ۱۶۴ ۰ ۱۶۵ ۰ ۱۶۶ ۰ ۱۶۷
۰ ۱۶۸ ۰ ۱۶۹ ۰ ۱۷۰ ۰ ۱۷۱ ۰ ۱۷۲ ۰ ۱۷۳ ۰ ۱۷۴
۰ ۱۷۵ ۰ ۱۷۶ ۰ ۱۷۷ ۰ ۱۷۸ ۰ ۱۷۹ ۰ ۱۸۰ ۰ ۱۸۱
۰ ۱۸۲ ۰ ۱۸۳ ۰ ۱۸۴ ۰ ۱۸۵ ۰ ۱۸۶ ۰ ۱۸۷ ۰ ۱۸۸
۰ ۱۸۹ ۰ ۱۹۰ ۰ ۱۹۱ ۰ ۱۹۲ ۰ ۱۹۳ ۰ ۱۹۴ ۰ ۱۹۵
۰ ۱۹۶ ۰ ۱۹۷ ۰ ۱۹۸ ۰ ۱۹۹ ۰ ۲۰۰ ۰ ۲۰۱ ۰ ۲۰۲
۰ ۲۰۳ ۰ ۲۰۴ ۰ ۲۰۵ ۰ ۲۰۶ ۰ ۲۰۷ ۰ ۲۰۸ ۰ ۲۰۹
۰ ۲۱۰ ۰ ۲۱۱ ۰ ۲۱۲ ۰ ۲۱۳ ۰ ۲۱۴ ۰ ۲۱۵ ۰ ۲۱۶
۰ ۲۱۷ ۰ ۲۱۸ ۰ ۲۱۹ ۰ ۲۲۰ ۰ ۲۲۱ ۰ ۲۲۲ ۰ ۲۲۳
۰ ۲۲۴ ۰ ۲۲۵ ۰ ۲۲۶ ۰ ۲۲۷ ۰ ۲۲۸ ۰ ۲۲۹ ۰ ۲۳۰
۰ ۲۳۱ ۰ ۲۳۲ ۰ ۲۳۳ ۰ ۲۳۴ ۰ ۲۳۵ ۰ ۲۳۶ ۰ ۲۳۷
۰ ۲۳۸ ۰ ۲۳۹ ۰ ۲۴۰ ۰ ۲۴۱ ۰ ۲۴۲ ۰ ۲۴۳ ۰ ۲۴۴
۰ ۲۴۵ ۰ ۲۴۶ ۰ ۲۴۷ ۰ ۲۴۸ ۰ ۲۴۹ ۰ ۲۵۰ ۰ ۲۵۱
۰ ۲۵۲ ۰ ۲۵۳ ۰ ۲۵۴ ۰ ۲۵۵ ۰ ۲۵۶ ۰ ۲۵۷ ۰ ۲۵۸
۰ ۲۵۹ ۰ ۲۶۰ ۰ ۲۶۱ ۰ ۲۶۲ ۰ ۲۶۳ ۰ ۲۶۴ ۰ ۲۶۵
۰ ۲۶۶ ۰ ۲۶۷ ۰ ۲۶۸ ۰ ۲۶۹ ۰ ۲۷۰ ۰ ۲۷۱ ۰ ۲۷۲
۰ ۲۷۳ ۰ ۲۷۴ ۰ ۲۷۵ ۰ ۲۷۶ ۰ ۲۷۷ ۰ ۲۷۸ ۰ ۲۷۹
۰ ۲۸۰ ۰ ۲۸۱ ۰ ۲۸۲ ۰ ۲۸۳ ۰ ۲۸۴ ۰ ۲۸۵ ۰ ۲۸۶
۰ ۲۸۷ ۰ ۲۸۸ ۰ ۲۸۹ ۰ ۲۹۰ ۰ ۲۹۱ ۰ ۲۹۲ ۰ ۲۹۳
۰ ۲۹۴ ۰ ۲۹۵ ۰ ۲۹۶ ۰ ۲۹۷ ۰ ۲۹۸ ۰ ۲۹۹ ۰ ۳۰۰

ولو ۲۳۶
واير - (توماس) ۱۷
وايردسن - (سمويل) ۲۲۵ ۰ ۲۳۵
روبرکسن ۲۴۷
روپسون - (اينوگس) ۳۱۰ ۰ ۴۶
روز مارشولم ۱۷۲
روسو ۲۰۱
روسي ۲۲۴
رونيار ۵۳
ريز ۷۷ ۰ ۷۸

«ژ»

زولا ۷۷

«س»

ساربه ۰۲۴ ۰ ۳۱ ۰ ۳۶ ۰ ۳۷ ۰ ۴۰
۰ ۷۸ ۰ ۸۴ ۰ ۱۴۷
سانوارولا ۲۴۴
ساکفيل ۲۰۶ - ۲۴۶
سان ايرمون ۱۷
سپر ۱۳۹
سزلهبرج ۲۰۷
سپيل ۱۸۸ ۰ ۲۹۰
سفن - (فيليب) ۱۶ ۰ ۵۴ ۰ ۶۵
۰ ۹۹ ۰ ۱۹۲ ۰ ۲۹۶
سرفالسي ۰۵۴ ۰ ۳۰۴
سرى (ايرل) ۲۰۶
سزلا ۷۲
سکالير ۰۱۵ ۰ ۵۲ ۰ ۱۷۴ ۰ ۳۰۰
سکريب ۹۳ ۰ ۹۴
سپارت ۱۶۱ ۰ ۱۶۶ ۰ ۱۶۹ ۰ ۲۷۵
سنت - (جول) ۳۶۰
سنيج ۱۷۲ ۰ ۱۷۳ ۰ ۱۹۶ ۰ ۲۱۱

«س»

کاتالوس ۱۷
کابین ۷۲
کاستلنو ۹۳ ، ۵۲ ، ۵۲ ، ۱۵
۳۵۵ ، ۲۴۲ ، ۷۲۴ ، ۱۷۴
کادرون ۷۶۸ ، ۷۰۸ ، ۲۰۶
کلارک (ب. ا.) ۵۶ ، ۵۵۴ ، ۳۲
کتبعل ۱۹۶
کوتزیو ۲۸۵ ، ۲۰۷
کودی - (بی) ۱۷ ، ۹۹ ، ۱۰۹
۱۲۴
کولدرج ۳۷ ، ۱۸
کولر ۲۱
کونجریف ۷۰ ، ۸۸ ، ۱۰۰ ، ۱۳۲
۱۳۲ ، ۱۲۹ ، ۱۴۳ ، ۷۷۳
۳۰۴ ، ۳۴۳ ، ۲۴۴ ، ۳۴۶
۳۴۸
کید ۱۲۷ ، ۲۲۳

«ل»

لائی - (جان دی) ۵۳ ، ۸۳
۱۴۶ ، ۳۵۵
لاوسیه ۲۰
لامب ۲۲
لج - (توماس) ۲۴۸
لنج ۷۱ ، ۶۰ ، ۸۲ ، ۹۹ ، ۱۰۰
۲۰۷
لو ۱۵۳ ، ۱۹۳ ، ۲۰۷
لی ۲۲۰ ، ۲۶۳ ، ۲۴۹
لوك ۱۴۲
لوکس - (ف. ل.) ۶۳ ، ۱۸۲ ، ۲۰۰
لیق ۱۷
لوسپروس ۶۷

۱۵۸ ، ۱۵۹ ، ۱۶۰ ، ۱۶۱
۱۶۷ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۶۸
۱۶۹ ، ۱۷۱ ، ۱۷۸ ، ۱۸۳
۱۸۴ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲
۱۹۳ ، ۲۰۸ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵
۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۳ ، ۲۲۸
۲۳۲ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ، ۲۴۲
۲۴۷ ، ۲۵۱ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸
۲۵۹ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۷۵
۲۸۰ ، ۲۸۲ ، ۲۸۷ ، ۲۰۹
۲۲۴ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱ ، ۲۳۹
۳۰۸ ، ۳۷۰ ، ۳۷۳
غیر ۲۳ ، ۲۴۱ ، ۲۸۸

«ص»

صل ۷۳ ، ۲۹۸ ، ۳۰۲

«ف»

فرکبار ۵۷ ، ۵۸ ، ۹۳ ، ۱۰۰
۱۳۴ ، ۲۶۷
فرقی - (چندو) ۱۵
فرجیل ۱۷
فریج ۷۹
فریگوس ۴
فلکس ۱۹ ، ۸۸ ، ۱۴۱ ، ۱۷۸
۲۳۶ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۳۵۰
فرجان ۸۷ ، ۱۲۹ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵
۱۶۱ ، ۲۳۶
فورد ۲۶۱ ، ۳۵۷
فوکلان ۳۵۵
فولیر ۱۹ ، ۲۵۰ ، ۸۸ ، ۲۷۷
فولقی ۲۰۰
لیبا - (لوب دی) ۶۵ ، ۵۵
لیبا ۱۴

« م »

مارلو — (گرسنور) ۹۱ ء ۱۳۵ ء
۷۰۵ ء ۲۵۱ ء ۲۵۲ ء ۲۵۳ ء
۲۵۴ ء ۲۵۵ ء ۲۵۶ ء ۲۵۷ ء

ماسلیک ۱۷۳

مستجر ۱۹ ء ۱۵۶ ء ۲۵۷

ماسوش — (لیویولون سانش) ۲۰۱

مائیوز — (براندز) ۳۱ ء ۳۳

مکیانیلی ۲۵۶ ء ۲۵۷

مکت ۵۴ ء ۷۴۲

مکترو الصنف ۵۲ ء ۸۳ ء ۱۹۹

مکترو ۱۷۳

مور ۸۸ ء ۲۰۷ ء ۲۹۰

مورس — (ولج) ۱۷۱

مولیا — ترسوی ۵۵

مولیر ۱۷ ء ۲۹ ء ۷۷ ء ۹۲ ء ۹۳

۹۷ ء ۱۳۹ ء ۲۱۷ ء ۲۹۵ ء ۳۷۳

میستاسیو ۱۷۸

میگنور ۵

میرفک ۱۳۰ ء ۱۳۲ ء ۱۷۳ ء ۱۹۶

میردت ۶

« ن »

نورئون ۷۰۶ ء ۷۴۶

« ه »

هاروی ۳۵ ء ۱۷۲ ء ۲۱۰

هزرت ۲۲ ء ۲۹۷

هجل ۱۶۹

هرمان ۱۳

مولرد — (روریت) ۵۷

هویز ۲۹۵

هویز — (توماس) ۷۴۶

هویو — (ریگنور) ۲۳ ء ۲۰ ء ۳۱

۵۹ ء ۶۹ ء ۷۰

هولاس ۸ ء ۹ ء ۱۰ ء ۱۳ ء ۱۷ ء

۸۲ ء ۷۴۵

هولکرافت ۱۹۳ ء ۲۰۷ ء ۲۹۰

میدلان ۱۷ ء ۳۱ ء ۸۱

هینر ۷۹

هیومولس ۱۴۵

هیوود ۱۴۵ ء ۱۴۶ ء ۱۶۹ ء ۱۷۲

« ز »

زارنق — (آل) ۲۱

زینر ۱۷۹ ء ۲۳۶ ء ۲۶۱

زولکلان ۳۵۵

زیکرک ۱۰۰ ء ۱۰۱ ء ۲۹۱ ء ۳۲۵

زید — (اوسکر) ۴۶

« ی »

یورپیوز ۴ ء ۸ ء ۱۸ ء ۱۲۴

۷۰۷ ء ۷۳۸ ء ۷۴۱

ییلی ۱۵۶

- علم المسرحية تأليف : الأودس نيكول ترجمة : دريني خشبة
- تاريخ المسرح في ٢٠٠٠ سنة تأليف : شلدون تشيفي ترجمة : دريني خشبة
- في الفن المسرحي تأليف : إدولرد ج. كريج ترجمة : دريني خشبة
- أشهر المذاهب المسرحية ترجمة : دريني خشبة

مسرقيات : (توفيق الحكيم)

- | | | |
|------------------|------------------|------------------|
| — محمد | — سليمان الحكيم | — السلطان الحائر |
| — مسرح المجتمع | — شجرة الحكم | — براكسا |
| — المسرح المتنوع | — الصفقة | — يا طالع الشجرة |
| — الملك أوديب | — مصير صرصار | — الطعام لكل فم |
| — أهل الكهف | — إيزيس | — شمس النهار |
| — شهر زاد | — رحلة إلى لندن | — الورقة |
| — عهد الشيطان | — أشعب | — ليلة الزفاف |
| — راقصة المبد | — لعبة الموت | — قالبنا المسرحي |
| — سلطان الظلام | — الأيدي الناعمة | — مجلس العدل |
| — بحاليون | — أشواك السلام | |

(عمود تيمور)

- | | | |
|-----------------------|-----------------------|-----------------|
| — المتفذة | — صقر قریش | — طارق الأندلس |
| — سهاد أو اللحن التام | — حواء الخائنة | — المزيّنون |
| — دراسات في القصة | — طلائع المسرح العربي | — انتخاب رقم ١٢ |
| — والمرح | — معبود من طين | — فداء |

(مسرقيات أخرى)

- | | |
|-----------------------|-----------------|
| — جنيف | — لبرفاردشو |
| — طارق أو فتح الأندلس | — عبد الحق حامد |

المناهج المسرحية

classicism	للذهب الكلاسي (الكلاسي) « عند اليونان والرومان »
neo-classicism	للذهب الكلاسي الحديث (الكلاسي الحديثة) « دولا سباق فرنسا »
romanticism	للذهب الرومانسي (الرومانسية)
neo-romanticism	للذهب الرومانسي الحديث
realism	للذهب الواقعي (الواقعية)
naturalism	للذهب الطبيعي (الطبيعية)
sentimentalism	للذهب العاطفي (مذهب العواطف الرقيقة)
symbolism	للذهب الرمزي (الرمزية)
impressionism	للذهب التأثري (التأثرية أو الانطباعية)
expressionism	للذهب الصوري (الصورية)
existentialism	للذهب الوجودي (الوجودية)
sur-realism	للذهب السريالي (السريالية) — « ما فوق الواقع »
satirism	للذهب التهكمي (شو)
cynicism	للذهب السكبي (السكبية) (الاستغناء بالحياة وعدم اللبلاء بها)
social criticism	مذهب النقد الاجتماعي
mysticism	للذهب الصوفي (الصوفية)
fantasticism	للذهب الخيالي (الخيال)

U

unexpectedness	عنصر للتأجأة غير المتظر
unity	الوحدة
the three unities	الوحدات الثلاث
unity of action	وحدة الموضوع (وحدة الفعل — وحدة العمل)
universal	عالمى — شامل
universality	الشمول — الروح العالمى للتعامل
the sense of universality	الإحساس بالروح العالمى الشامل

V

vanity	باطل
vanity of vanities	باطل الأباطيل
verisimilitude	أوجعية الصحة — رجاء الصدق
a period of verisimilitude	مدة الرض المسرحى المأثله لزمان وقوع الحوادث
vernacular	اللسان العامجة
virtù	القوة
virtu	عشق الفنون الرفيعة
blank verse	شعر مهمل
virtuoso	رجل الحجاب — خبير فى الفنون الرفيعة
visualize	يتخيل
power of visualizing	قوة التخيل
free verse	الشعر الحر

W

wit	تأدية — فطنة — بياحة — فككة — ملحمة — براعة التندر
witticism	القدرة على إرسال اللع — القدرة على التندر
witless	عديم الذكاء — غيى
word	عبارة — نص — نغمة — كلام
wording	تعبير نص
word — painting	التصوير الكلامى

symbolize	يتكلم بالرمز — يرمز إلى — يكتفى
symbolology	(علم الرموز) سمبولوجيا — رمزولوجيا
symmetrical	متناسق — متماثل
symmetry	التناسق — التماثل — التناسب
sympathetic	جذاب — يبادلك المحبة — ودود — يشاركك عواطفك

T

technique	طريقة الصياغة (في الكتابة) — طريقة التأليف (في المسرحية) طريقة الأداء والتنبيل (فوق النص) — أصول الصنعة في أى فن
the technique of drama	طريقة صياغة للمسرحية
temporary	مؤقت ، مرحوم بوقته
terror	رعب
theorise	يرثى — يكون رأياً — يكون نظرية
theorisings	مذاهب — آراء
religious [theorisings]	الآراء والمذاهب الدينية
theoretic-al	نظري
theory	نظرية — علم . رأى — وجهة نظر
text	نص — مقال
text — books	كتب الأصول — كتب الأمهات — كتب دراسية
theatrical	تمثيل — كذب — مسرحى — زائف
theatrical shows	المغلات للمسرحية
pagan theatrical shows	المغلات التمثيلية الوثنية
topical (local)	محلى
tragedy	مأساة
tragic	منفج — حزن
tragi — comedy,	ملهاة منقجة
types of character	أنماط أخلاقية — (نماذج)
truths	حقائق
types	نماذج — أنماط — (نيات)
trio	ثالث

shythin	يقرو
statements	تقريرات
stalls	القاعد الأمامية
style	أسلوب
stylist	كاتب أسلوبه
sub-plot	مقدمة ثانوية
superficial	سطحي . ثانه
swagger	يختال (يفتخر) يتعظم
swaggerer	مختال . متعظم (شايث روحه)
swashbuckler	صفت . متفاخر (طالع فيها)
swearer	شتام . سياب
swell - mop	الرماع . العنابم . خثالة المجتمع
succinct	موجز . مبسر
in a succinct form	بصورة مبسرة
willing suspension of disbelief	التسليم الإرادى للانكار
supernatural	خارق للطبيعة . (مانوق الطبيعة)
superhuman	نوق الطبيعة البشرية . إلسان علوى
superman	إلسان أعلى
superior	أفنى . أعلى . رفيع الشأن
superiority	سمو . استلاء
supermundane	سماوى . نوق العالم . غير أرضى
supernal	علوى . سماوى أعلى
supersensitive	رفيق الشعور . دقيق الحس
superstition	خرافة
suppresio veri	طمس الحقيقة
suspense	ترقب . تقوف
Introduction of the supernatural	استخدام الخاطر الخارقة لطبيعة
symbol	رمز
symbolism	الرمزية . للتعجب الرمزى
symbolism in the hero	الرمزية فى البطل
class symbolism	الرمزية الطبقية
external symbolism	الرمزية الخارجية
inward symbolism	الرمزية المبينة (الماخالية)
symbolic - al	رمزى كثنائى

rhythm	الإيقاع
the university of rhythm	روح الإيقاع العالي الشامل ، طلبة الإيقاع وشموله
time	الشعر المقتنى
Le Rire	(كتاب) الضحك (برجون)
romance	رواية أو قصة خيالية (عاطفية)
Romanic	رومانى - لاتينى
romantic	رومانسى - عاطفى خيالى - رومانى
Romish	رومانى - لاتينى - يابوى
romanticism	الرومانسية - المنعجب الرومانسى
romantic drama	الدراما الرومانسية (العاطفية)
rudiments	مبادئ أولية

S

satiric - al	لازم - هجائى - تهكمى - استهزائى
satirical	تمجيد تهكمى لازم هجائى
satirist	كاتب تهكمى
satire	التهكم - المزح - الهجاء - الاستهزاء
satyric drama	مسرحية ساتيرية
savoir faire	براعة التصرف
scene	منظر
scenery	مناظر
sensational	عمرق القوامى
sensationalism	إثارة العام
le genre dramatique sérieux	النوع المسرحى الجدى
sentiment	عاطفة رقيقة
sentimental	عاطفى - رقيق الدامنة
sentimentalism	المنعجب العاطفى - الأدب العاطفى
semi - classical	شبه كلاسى - قريب من المنعجب الكلاسى
situation	موقف مسرحى وضع رومانى
serious drama	مسرحية جدية
speaking person	شخصية تتكلم على المسرح
solution	حل
a happy solution	حل سعيد
stage	منصة
stage - manager	مدير المسرح (مخرج) - مدير فنى

primum mobile			الكرة السماوية
pulchritum	متبر	purge	يطهر (يجرى مهلة 1)
puritan	مطهر	puritanis	مطهرون
puritanism			للذهب الطهرى
narrative poetry			الشعر القصصى
poetic prose			النثر الفاعرى (الشعر للتور)

Q

query	استفهام — تخرى — استطلاع
questionable	سأة فيها نظر — خلافة
quibble	مناظرة — مباحة
quick tempered	حاد الطبع
quip	تهكم — مثل سار (طليق)
quiz	تنكيت لكسة تهكية
quotable	يمكن الاستشهاد به
quotation	استشهاد — عبارة مقبولة
quote	يقال

R

real	والى
realism	الواقعية — للذهب والالى
realist	كاتب والى
realistic	والى
non-realistic	غير واقعى
recognitions	تعرّفات
reflections	تأملات
relief	تفريج — مفرج
tragic relief	التفريج من أمر للأسف
Renaissance	النهضة
representative	نموذج — مثل ل
répétition	التكرار
Restoration	عودة الملكية إلى إنجلترا
Rhetorica et Poética d'Aristotele	(كتاب البلاغة والشعر عند أرسطو المألفه ساي)

orchestral=orchestic	نسبة إلى الفرقة للموسيقى
orchestration = orchestrina	موسيقى آلية
orphan	مشجى — مطرب (نسبة إلى أورفيوس)
outdoor theatre	مسرح فى الهواء الطلق
outdoor performances	حفلات خلوة
overact	يبالغ فى التمثيل overacting
overawing	مهيبة
overfatigued	متعب overstrained
	يطلع منه الإعياء مبيله

P

pantomime	إيمائية صامتة	mimetic pantomime	ملهاة الإيمائية الصامتة
pathetic			محرك للعواطف — مشج
patterns	نماذج — أعلام	Greek patterns	النماذج اليونانية
pedant	عظام — سطحي	pedantry	العظام — السطحية
pedantic	عالي — متعالم	personalities	شخصيات
percipicacity			الزكاة — حدة الفهم
plot	حكمة الرواية (موضوع الرواية)	sub-plot	حكمة ثانوية
pity	الرأفة — الحنان	under-plot	حكمة ثانوية
poetic inspiration			الإلهام الشاعرى
poetic justice			العدالة الشاعرية (وليها يمثل القهرير أو يهزم ويتصبر المحير)
play	تمثيلية — يمثل	domestic play	تمثيلية منزلية (أحمية)
sentimental play			تمثيلية طامعية رفيعة
playwright = playwright = dramatist			كاتب تمثيلات
comic playwright = comedian			كاتب ملهى
tragic playwright			كاتب مأسى
the thesis play			التمثيلية الموضوعية (بحث أحد للدراسات)
the problem play			تمثيلية للمشكلة
the analytical play			التمثيلية التحليلية
the psychoanalytical play			تمثيلية التحليل النفسى
pleasure	اللذة — النعمة	malicious pleasure	الافساد المحب
play-making			كتابة التمثيلات
preliminaries			مبهمى أولية — أوليات
preliminary considerations			فكرات أولية

N

narrate	روى — يروي	narration	النس — السرد أو الحكاية
narrative	قصي — روائي	narrative fiction	القصي الروائي
natura			الطبيعة
natura naturata			الطبيعة المتعة (عند سبينوزا)
natural	طبيعي	naturalism	للذهب الطبيعي
naturalist	كاتب طبيعي	naturalize	يكتب من للذهب الطبيعي
neo-classic			كلاسي حديث
neo-classicism			الكلاسيكية الحديثة
neo-classicist			كاتب كلاسي حديث
nobility			النبل — العرف — الرضا
the nobility			الأعيان
the feeling of nobility			الشعور بعامل الرضا
nullum minus continet in se majus			الشيء المتبر لا يمكن أن يشتمل على الشيء الكبير
nonreal			غير واقعي
nonrealism			اللاواقعية (ضد الذهب الواقعي)
nonplus			ورطة — حيرة
nonsense	مراء — مزيان	nonsensical	لا معنى له
novation	التجديد — الاستحداث	novel	قصة — رواية — حديث عجيب
novelette	أقصوصة	novelist	قصاصي — كاتب قصة
novelistic	روائي — قصي	novelization	بناء الرواية
novelize			يضع بناء القصة
novella	رواية ذات حبكة ومدف	novelty	الجددة — المداثة

O

occidental	غربي — أفرنجي
occidentalise	يغربي — يصنع بصنعة غربية لفرنجية
occidentalism	مفرنجي — الفرنجية — الموائد والأظلمة الغربية
ode	قاعة الطرب والموسيقى — سامي (odeon (odeum) — أذنية — نشيد
odist	فرقة موسيقى وترية — ناظم الأغانى string orchestra
orchestra	فرقة موسيقية (دائرة أرض الجوقة)
chamber orchestra	أوركسترا الحفلات الصغيرة
orchestis = orchestica	الرقص الترقيمي (عند اليونان)

the theory of katharsis

نظرية التطهير (عند أرسطو)

L

Latin

اللغة اللاتينية

a good Latinity

المحقق في اللغة اللاتينية وآدابها

limitations

تقييدات فيها نفس — ألوان من القصود

lyric-al

غنائي

the lyrical element

العنصر الغنائي

M

manuscripts

خطوطات — مؤلفات خطوة

masculine tragedy

مأساة تطلب عليها صفة الذكورة

mastrix

قائد

mechanical judgments

أحكام آلية (لا تقوم على فكرة)

mental deformity

التفس العقلي

merriment

البسط للرح

metre

بحر مرسوم — وزن — ميزان شعري

mimetic-al

مثل بالإيعاء والإشارات

mime

تمثيلية زعمائية

mimic

مثل بالإشارات

mimicry المثل المزي — التمثيل المزي

mirth

الرح — البسط

monachism

الزمنة — النك

monastic

وهابي — كهنوتي — نك

monasticism

معيشة الأديرة — الزمنة — النك

monastry

دير

monotonous

رتيب — مطرد التتم — ذو لحن واحد

monotony

الرتابة — الاطراد في التتم — اللحن الواحد

mod جو — مزاج — كيد — روح

moddy شكس — نكد

moral منزى أدبي أخلاق

morals أديات — أخلاقيات

morally أخلاقياً — أدبياً — عالياً

moralist كاتب أدبي أخلاق

the question of moral

مسئلة المنزى الأخلاق

morose

نكد — شمس

mot de caractère

الكلام الذي يبر من عظمة شخص في دوافع عظمة — نك — (نك) — كاوكتير

the heroic tragedy	مأساة البطولة
historical play	تمثيلية تاريخية
Histrion-mastix	كتاب (النقد التاريخي) « برن Prynnه »
horror tragedy	مأساة الرعب
humcur	تماذح — طرز (تيمات) humcurs ذكامة

I

illusion	إيهام — خداع	theatrical illusion	إيهام مسرحي (خداع النظارة)
implication	ورطة — مسألة مطعنة		
impotence	عجز — ضعف — ومن		
impress	يطبع — يترك أثره — يترك طابعه		
impression	طابع — أثر		
incidents	حوادث — أحداث		
inconceivable	لا يمكن تصوره		
incongruity	عدم للامانة — عدم للمناسبة		
informing power	الطاقة الاخبارية		
inventiveness	روح الابتكار — القدرة على الابتكار		
inharmcnicus	متناظر		
intellectual	ذهني — عقل		
interference de series	تداخل السلسلة (موضوعات أو أكثر في المسرحية الواحدة)		
interlude	فاصل مسرحي (رواية قصيرة)		
inversion	إعكاس		
inwardness	الصدق — (الداخلية)		
irony	التهكم — الاستهزاء — السخرية		
tragic irony	عنصر السخرية (التهكم في المأساة)		

J

judgments	أحكام هامة	significant judgments	أحكام
judgment of drama	الحكم على المسرحية		
juxtapose	يلاصق — يجاور — يسلب		
juxtaposition of a number of characters	تجاور عدد من الشخصيات في المسرحية — الصلات القائمة بين عدد منهم		

K

katharsis	التطهير — (الغيرة للمهولة 1)
-----------	--------------------------------

fantasy of imagination			نمرة من نمرات الخيال
farce	مهزلة	farical	هزله — تهريج
farcio			أنا أحشو (أنا أحزل)
fata			القدر — البخت — التصيب
Fates			ربات المقادير في أساطير اليونان
the serse of fate			الشعور بسلطان المقادير
features			سمات
characteristic features			سمات مميزة — خصائص
feminine tragedy			مأساة تنطب عليها صيغة الأنثى
flaw	قوس — عيب	flawless	لا عيب فيه
the flaw arising from circumstances			العيب الذى تسببه الظروف
the flawless hero			البطل الذى لا عيب فيه
the tragic flaw			عامل القوس فى بطل المأساة
folly			الجهالة — الجهالة
the thoughtless folly			الجهالة الخالية من التفكير
foe			فى المصير — العائن — التندور
form	الصورة	forms	الصور
literary forms			الصور الأدبية
formulate			يسوغ
formulation of rules			صياغة القواعد

G

grammatica			النحو (الجرامماتيكا)
grammarians			النحويون
grandeur			الجلال — العظمة — الجلالة
heroic grandeur			جلال البطولة
groundlings			حناة المتفرجين من لا فوق لهم

H

hallucination			فهمول — شرود الفكر (الملوسة)
heredity			الوراثة
hero	البطل	heroine	البطلة
the twin hero			البطل المتو
the hero swayed by two ideals			البطل يملكه متلان أعليان

lengthy stage directions	توجيهات مسرحية مطولة
disbelief	إنكار
discoveries	مكتشفات
disquisitions	آراء — أقوال
dithyramb	دثرام — أغنية لباخوس
domestic drama	مسرحية عائلية (شعبية — أهلية)
domestic tragedy	مأساة عائلية (مثل داملت وليز)
drama	مسرحية (درامة)
dramatic-al	مسرحي — تمثيلي — درامي — مؤثر
dramatic conventions	تقاليد مسرحية — اصطلاحات مسرحية
dramatic literature	أدب مسرحي
liturgical drama	مسرحية دينية
the basis of the dramatic	أساس الكتابة للمسرحية — أصول التأليف المسرحي
dramatis personae	الشخصيات للمسرحية
drame	المسرحية الجديدة للؤثرة (الهرام) [ومى غير للأساء]

E

eccentricities	انحرافات
effects	مؤثرات — تأثيرات
the poetical effects	light effects مؤثرات ضوئية
effervescence	التأثيرات الشعرية
ephemeral farce	الشمعة
epic	مهزلة تافهة (رخيصة — متعجلة)
error	سوانت أو وقائع هامة
unconscious error	خطأ مقصودة
esprit (wit)	خطأ غير مقصودة
états de l'âme	خفة الروح — ظرف — البراعة في التندر — القدرة على التكتيك
external	عوامل الروح
extremity	مطرفات — ألوان من اللالاء
	الزيادة عن الحد — التطرف

F

fallacy	مغالطة
fantastic-al	للغالبية المحركة للمواقف — للفتحية pathetic fallacy
fantasy	خيالي
	الخيال

the comedy of situation	ملهاة للواقف
the romantic tragi-comedy	للهاة للفجأة الرومنسية
the tragic-comedy	للهاة للفجأة
types of character	أنماط أخلاقية (شخصيات)
comic مضحك	الأشياء المضحكة — مادة الضحك the comic
the comic effort	الحركة الكوميديّة
the comic spirit	الروح للضحك — الروح الكوميديّة
comique الضحك le comique de mots	الضحك الناشء عن تركيب الكلمات
the sources of the comic	مصادر الأشياء المضحكة
comique de situation	الضحك الناشء من للوقت
conflict	مراع
inner conflict	مراع داخلي
critic	النقد
classical criticism	النقد الكلاسي (النقد في الصور القديمة)
medieval criticism	النقد في الصور الوسطى
modern criticism	النقد في الصور الحديثة
derivative criticism	النقد الاستنتاجي
artificial criticism	النقد الرائب
create	يخلق — ينفق
dramatic creation	التأليف المسرحي (كتابة للمسرحية) الخلق للمسرحي
cynic-al	ساخر — تهكمي — تهكم — لا يؤمن بعلاّح البشر
cynicism	الاستهزاء — التهكم — زهد (منعك الكليّة)

D

declarations	تصريّحات — أقوال
all-embracing declarations	أقوال جامعة مائة
decorousness	القبول — الإيالة
decorum	القبول — الإيالة
degradation	الخط من اللام (التهزئة)
Deipnc sophistae	مأدبة العلماء (لؤاها أثنائوس)
denouement	الحل الأخير لعقدة المسرحية
derivative	استنتاجي
deus ex machina	الإله من الآلة (العامل الإلهي)
directions	تعليمات — توجيهات

bean	في العصر — قندور — (جوب)
bel air	بغاغة ⁷
bon mot	التأخرة — التكتة
boxes	الغرفات (البناور)
buffoon	التهرج — المهرج
buffoonery	مهرج : بهوان

C

caractère	نمط — نموذج (تعب — كراكتير)
centres	أوساط تعليمية educational centres
character	شخصية ماحضة waggish character
chronicle play	تمثيلية إخبارية
circus	منبرك
classic—al	الكلاسيكية — المذهب الكلاسي classicism
classic literary theory	النظرية الأدبية الكلاسيكية
neo—classic literary theory	النظرية الأدبية الكلاسيكية الحديثة
classification	يصنف classify
closet drama	مبهرجة تقرأ ولا تمثل
clown	الكورس — التند — فرقة للتند chorus
white—faced circus clown	بليانغو السيرك ذو الوجه الأبيض
comedy	ملهاة
commedia	للهاة للرمجة commedia dell'art
divina commedia	ملهاة إلهية
comedy of character	للهاة الأخلاقية
comedy of manners	للهاة السلوكية
comedy of humour	للهاة الفكاهية
comedy of humours	ملهاة الطرز (الأمط) التماذج
comedy of intrigue	ملهاة التهمة
comedy of romance	للهاة الرومانسية (العاطفية)
comedy of wit	ملهاة التأخرة (التندر)
comedy of bon-mot	ملهاة التكتة
the fantastic comedy	للهاة الخيالية
the intellectual comedy	للهاة الفحنية
the genteel comedy	للهاة للهذبة — ذات العوائل الريفية
the social comedy	للهاة الاجتماعية
the sentimental comedy	للهاة ذات العواطف الريفية

الاصطلاحات المسرحية

ملاحظة : ثبت هنا من المعاني ما يدخل في علم المسرحية فقط .

A

act	فصل	the five acts	الفصول الخمسة
accessories			الأدوات والأمتعة للمسرحية (الأكسولر)
admixture			مزيج
the admixture of tragedy and comedy			الزج بين للأساء واللباة
adumbrate			يصور إجمالاً - يشير إلى - يدل على
the adumbration of new ideas			دلالة الأفكار الجديدة
adverse	عكس	adverse circumstances	ظروف عاكسة
allude	يكنى - يوردى - يلح	allusion	كناية - تورية - تلحج
mocking allusions			توريكات ساخرة
allure			يجري - يهوى
ambition			طمع - طموح
analytic method			الطريقة التحليلية
Ars grammatica			كتاب النحو (مؤلفه ديوميترز)
Arte Poetica (De)			كتاب : في فن الشعر (مؤلفه فيدا)
creative artistry			اللياقة الفنية الخالصة
the social aspect of comedy			التاحية الاجتماعية للعبادة
the power of assessing			قوة التقدير الصحيح
audience			الجمهور - جمهور النظارة - التفرجون
Augustan	(لبنة إلى أو سطس)		لقب كان يحمله الإمبراطور لكبار الأدباء الرومانيين
attributes			صفات - مظاهر
physical attributes			مظاهر جسمانية
ecclesiastical authorities			السلطات الكنسية
automatic	تلقائي	automatism.	تلقائية

B

background	ظاهرة - خلفية - أساس
------------	----------------------

هيئة المستشارين :

- أ . إبراهيم فريح (مدير التحرير)
- د . جابر عصفور
- أ . جمال الفيضاني
- د . حسن الابراهيم
- أ . حلمي التوني (المستشار الفني)
- د . خلثون النقيب
- د . سعد الدين إبراهيم (العضو المنتدب)
- د . سمير سرحان
- د . عدنان شهاب الدين
- د . محمد نور فرحات (المستشار القانوني)
- أ . يوسف القعيد

■ دار سعاد الصباح

للشر والتوزيع

هي مؤسسة ثقافية عربية
مسجلة بدولة الكويت
وجمهورية مصر العربية
وتهدف إلى نشر ما هو
جدير بالنشر من روائع
التراث العربي والثقافة
العربية المعاصرة والتجارب
الإبداعية للشباب العربي
من المحيط إلى الخليج وكذا
ترجمة ونشر روائع الثقافات
الأخرى حتى تكون في
متناول أبناء الأمة فهذه الدار
هي حلقة وصل بين التراث
والمعاصرة وبين كبار المبدعين
وشبابهم وهي نافذة للعرب
على العالم ونافذة للعالم على
الأمة العربية وتلتزم الدار
فيما تنشره بمعايير تضعها
هيئة مستقلة من كبار
المفكرين العرب في مجالات
الإبداع المختلفة.

دار سعاد الصباح

ص.ب. : ٢٧٢٨٠

الصفحة ١٣١٣٣ - الكويت

ص.ب. : ١٣ المقطم - القاهرة



دار
سعاد الصباح